



الكاريكاتير 24

الغاوون

شعرية. تصدر مطلع كل شهر
24 صفحة 2000 ليرة لبنانية

السنّة
الثالثة

33

الإثنين 1 تشرين الثاني 2010

مسرح شكسبير الشعري وسوء التفاهم التراجمي [8]

حمضيات صفى الدين الحلبي [6]

موقف الغاوون

ما فعله القائمون على «جائزة زايد» بسحب اللقب من كاتب جزائري قام بالسطو على جهود الآخرين... أمر جيد ولكنه ناقص. فما أوردته مكتشف السطو عبد الله السمطي من تفاصيل يستلزم ما هو أكثر من معاقبة حفناوي بعلي. يقول السمطي (إيلاف، 28 تشرين الأول 2010) بأن صلاح فضل اتصل به طالباً منه «السكوت»!! «مع تقديم عدد من الوعود والإغراءات لنشر كتابي والمشاركة في عدد من المؤتمرات الأدبية، وأحاديث أخرى كثيرة»!! صلاح فضل وسواه من سماسرة الجوائز العربية، هم أولى بالعقاب، لأنهم أصل الداء. وطرد أمثال صلاح فضل من الهيئة الاستشارية أهم من سحب اللقب من كاتب سارق مغمور (وما زاد الأمور هزلية أن عبد الله الغدامي الذي سرق حفناوي بعلي كتابه هو أحد أعضاء الهيئة الاستشارية التي منحت السارق الجائزة!).

هذه هي حال الجوائز العربية: علاج موضعي تجميلي يكفيها السنة بعض الإعلام غير المُدجّن. ففي العام الفائت حصل أمر مشابه، لكن مع الكثير من السخف، في ما يُسمّى «جائزة بوكر العربية»، حيث تمّ الاكتفاء بإخراج علوية صبح، في حين بقي السماسرة أنفسهم يصلون في الجائزة، ليصنعوا لنا فضائح جديدة للدورات المقبلة.

ثنائي ص ص (صلاح فضل وصموئيل شمعون) يختزل الحالة البائسة للجوائز العربية، ففي حين يتولى صلاح فضل المقالة العامة للجوائز العربية «الدخلية» يتولى صموئيل شمعون المقالة العامة للجوائز العربية «الخارجية». وطبعاً، هناك ثنائي آخر هو ثنائي ج ج (جابر عصفور وجمانة حداد)، لكن الثنائي الأول أكثر تجسيدا لنموذج المُقاول لكل ما تقدّم، «الغاوون» ترى أن حفناوي بعلي لم تُسحب منه الجائزة ما دام الشيك لم يُسحب منه، لأن الجوائز العربية لم تتعلم بعد كيف تكون أكثر من شيك.

الجوائز العربية والثنائي ص ص





أَيُّهَا الشَّعْرُ أَيُّهَا النَّثْرُ

يكتبها

ماهر شرف الدين

المجلَّة الأدبية

كنزٌ صغير أهدانيه الصديق عبد القادر الجنابي، هو عبارة عن مجموعة رسائل أصليَّة من وإلى رئيس تحرير مجلة «حوار» توفيق صايغ.

وقد تعجبون إذا قلْتُ لكم إن تلك الرسائل التي أسميْتُها كنزاً، ليست شخصية أبداً، وليست حميمية أبداً، ولا تنطوي على أسرار، بل وليست رسائل بين أصدقاء.. لا بل إن أهميَّتها تكمن في أنها ليست كل هذه الأشياء!

لكن، كيف ولماذا؟

تلك الرسائل في الحقيقة هي عبارة عن ردود من توفيق صايغ بوصفه رئيس تحرير «حوار» على رسائل الشاعر (الشاب آنذاك) سركون بولص ورسائل الروائي (الشاب آنذاك) عبد الرحمن مجيد الربيعي، وفيها نسجُل العديد من الملاحظات التي تكشف لنا ذكاء العقل التحريري الذي ساهم في صنع مجد «حوار» كمجلة مرموقة ورائدة، بعيدا عن المزالق السياسية المؤسفة التي أطاحت بها.

بولص – صايغ

في أول ردٍّ له على الرسالة الأولى لسركون بولص يعتذر توفيق صايغ عن عدم نشر قصيدة «شقاء» خاص، رغم كل المدائح التي كالتها بولص للمجلة وله شخصيا: «طرفة جارفة»، «الراقصون المَهْرَة حول النار المصيرية»، «عصفور فينيقي شجاع»، «الهيتم رمد ألف سنة»... إلخ.

ثم يعتذر صايغ للمرَّة الثانية عن نشر مادةٍ أخرى لبولص هي عبارة عن قصة بعنوان «القنينة» (الملاحظ أن منسوب المديح قد نقص هذه المرَّة في رسالة بولص).

لكن المفاجئ أن صايغ عاد واستدرك رسالته تلك برسالةٍ أخرى يعترف فيها بأنه تعجَّل في حكمه على القصَّة، مُبدِيا استعداده لنشرها، فلنقرأ:

«... وقد حدث أثناء إقامة الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا هنا أن دار الحديث على هذه القصَّة بالذات، فعدتُ إليها (بفعل تحسُّس لها، ورايه أجليه وأقدره) ووجدتُ فيها نواحي جيدة كثيرة لعل بعضها فائتي قبلا، مما دفعني لأن أكتب لك من جديد، ولأن أقول إنني مستعدُّ لنشرها... إن كنت لم تبعث بها منذ ذلك الحين لمجلة أو صحيفة أخرى...».

ولا يتأخَّر جواب سركون بولص حتى يأتي عبر رسالة يقول فيها إنه أرسل القصَّة إلى مجلة «الأداب»، متابعاً أنه فور وصول موافقة صايغ على نشرها أرسل رسالة إلى «الأداب» يطلب فيها عدم نشر

القصَّة كي تُنشر في «حوار»!

وهنا لا بد من أن نتساءل عن سرُّ التفضيل المطلق لـ«حوار» على «الأداب» من قبل شاعر شاب يعيش في العراق، هل لانفتاح «حوار» مقابل كلاسيكية «الأداب» دور في ذلك؟

في الرسائل اللاحقة تجري الأمور على ما يُرام لأن صايغ كان قد اقتنع بموهبة بولص لذلك بات ينشر له، بل إنه طلب مسوِّدة كتابه ليطلِّع عليها، في ما يعني نيَّته في مساعدة صاحبها على نشرها.

الربيعي – صايغ

يعتذر توفيق صايغ أربع مرَّات على عدم نشر أربع مواد أرسلها عبد الرحمن مجيد الربيعي، مستخدماً صيغاً متشابهة على شاكلة: «لقد قرأتُ المادَّة بكثير من العناية والاهتمام، وأرجو ألا يسوِّك اعتذاري...».

ورغم أن الربيعي في رسالته الثالثة قال لصايغ بأنها آخر محاولة، إلا أنه عاد وأرسل مجدداً، لكن مع كثير من التذلل وتقصُّد الإحراج، فلنقرأ:

«بعد أن خرمتُ لثلاث مرَّات متوالية من النشر في «حوار» قرَّرتُ أن لا أرسل لكم شيئاً ولكن هذا الاستعراض الذي كُتِبَته عن الموسم الفني لهذا العام شاء أغلبية العاملين في ميدان الفن نشره في «حوار» فرضتُ للطلب وأرسلته لكم أرجو أن لا يفشلوا وأفضل معهم من جديد...».

ورغم ذلك لم يرفُ لتوفيق صايغ جفن، واعتذر عن النشر للمرَّة الرابعة.

والملاحظ في رسائل الربيعي محاولتها الدائمة التوسُّل بصداقة جبرا إبراهيم جبرا، فإما يقول إن جبرا هو من زكَّى القصيدة وإما يؤكد أن جبرا هو من نصحه... إلخ.

بينما الملاحظ في ردود صايغ أنه حاول إقفال جميع المنافذ في وجهه إلى درجة أنه قال له في إحدى ردوده بأن لديه من القصص مؤونة عام كامل، أي أنه يفهمه بشكل واضح ألا يعيد المحاولة. وذلك كان على العكس مما كان يفعله مع سركون بولص حين يرفض نشر مادته، فهو غالبا ما يطلب منه تكرار المحاولة.

المجلَّة الأدبية

بالطبع، الملاحظات القليلة السابقة تصنع أسئلة كثيرة، ليس حول عصر الورق فقط والرسائل الورقية التي فصل لها الإنترنت تابوتا رقمياً، بل أيضاً عن معنى المجلة الأدبية وغايتها وغرورها...

والأهم مصنعتها. فليس من المصادفة في شيء أن فترات الازدهار الأدبي تكون أيضاً فترات ازدهار المجلات الأدبية. هذه الملاحظة تقول في ما تقوله إن دور المجلة الأدبية لا يكون دور مواكبة فحسب، بل دور صانع في قلب الحدث. الذين فهموا المجلة كحارس أخطاءوا. والذين فهموها كأرشيف للتاريخ وليس جزءاً مهما من هذا التاريخ أخطأوا خطأ جسيماً.

قول أنسي الحاج بأنه لولا مجلة «شعر» لما وصل إلى ما وصل إليه، يجب أن يُقرأ وفق زاوية النظر هذه، لأن المجلة الأدبية ليست مجرد صالة عرض، أو واجهة زجاجية لماركات شعرية. المجلة الأدبية جائزة زمنية يحوزها صانعوها. عصر كامل مضغوط في بضع سنوات وبضعة أعداد. مجلات كـ «شعر» و«حوار» و«مواقف» وحتى «الأداب» (قبل أن يحولها سماح إدريس إلى سوق بالة لا يرتاده أحد) صنعت عصرأ كاملاً بتأثيراته وأحداثه وقضاياها وأدبائه. كان نشر قصيدة في إحداها تكريسا للشاعر وحدثاً مفصليا في حياته، لأن القارئين عليها كانوا مفركين لحجم الخطورة التي تنطوي عليه المجلة الأدبية. وما نقوله ما زال سارياً

إلى اليوم، وبعمر حقيقي، في مجلة مثل «شعر» الأميركية (التي أسَّس يوسف الخال مجلته على منوالها)، حيث أن شعراء كبارا اشتهروا بعد نشر بضع قصائد فيها. وما زالت هذه المجلة إلى اليوم تصنع جزءاً مهماً من التاريخ الأدبي لأميركا رغم المقولات الفاشلة للبعض عن أن الزمن لم يعد زمن مجلات أدبية.

لقد غابت المجلة الأدبية لدينا حين فهم هذا البعض أن الصفحات الثقافية اليومية يمكن أن تقوم بالدور نفسه. لكن على مستوى الشعراء مثلاً، فلنُجرب ولنقارن اليوم بين «خرجي» المجلات الأدبية و«خرجي» الصفحات اليومية. هناك ضخالة باتنة لدى الأجيال التي لا تملك مجلة أدبية. هناك غياب لصيغة جوهريه يمكننا عبرها قراءة الجبل وحقيقة إنجازهِ وشكل فتوته.

xxx

مما يستحقُّ التسجيل في خصوص رسائل توفيق صايغ أنه واطب على الرء على جميع المراسلات دون استثناء، سلباً أو إيجاباً، وإذا حصل أن تأخر في الرد فهو يعتذر مع توضيح سبب هذا التأخر. اليوم، مدراء الصفحات الثقافية اليومية لا يردون على رسالة أحد رغم أن الرد صبار مجانياً وأسهل بما لا يُقاس عبر الإنترنت.

إهمال؟ إقصاء؟ شلليَّة؟... نعم نعم هذه الأجوبة صحيحة لكنها ثانوية.

الجواب الأصح: هم لا يعرفون معنى «المجلة الأدبية».



يكتبها

شوقي أبي شقرا

أقلام المناطق

لا تفارق المدينة

على الورقة على البياض

يسيل الحبر جيِّداً على الأديم، على بياض النهار، وحدهُ الليل، على الورقة، وهو يأخذنا من القعود والنظر إلى المناظر القريبة والتي تعيش في الأفق، وحيث وحدها الشمس تكون الكهرياء وتكون المقدَّمة والضوء الأخير، ما عدا ما سبق وكان من قرصها من فرنها أن هطل كل الوضوح وكل الشقائق، وكل الأسباب التي جعلتنا أدنى إلى التغالول وإلى أن نتعشَّ البصيرة ونبوس اليد القصيرة. ولتختلف عبر هذا إلى نوع من الأدباء والشعراء، إلى طبقة من هؤلاء لا نجدها كيفما كان، وإنما هي، كما في الطبيعة وكيف أنها تحضن أصنافا من النبات الصاعد أبداً من التراب أو من فجوة الحائط، أو من ثقب بسيطة. وكيف يفلت الواحد منها فالآخر، من العتمة ويهجم على الناس بهندامه المهذب والمطرز ويتباهى بأنه حرية وأنه الابن الناصع والبنت الناصعة. ونحن نتفرَّج على الزبائن الغاتحين في أرضنا، مقاطع من الرسائل الخضراء، إلى كونها تنتمي إلى البرية، إلى الاستقلال وإلى أنها تفرض قوتها على النمو وأن تكون واثقة بذاتها، بأسوارها، بالسياج المطلق الذي من حولها. إلى أنها غير تلك الجنيَّة حيث الروض يقصُّ شعره ويقصُّ النواتي، وهو العامل من يفعل ذلك ومن يميِّز بين الداخل والخارج. وإذا في القضية وجهان، وجه المدينة ووجه العكس، تلك المساحة البديلة، كما ذكرنا، وهي هناك تطلع منفردة من المقام، وأما تلك المقابلة، فإنها قيد السلطان الذي يجي داتما ومعه المقص، ويعمد إلى الخطابة وإلى أن يزرع روح العاصمة، روح القواعد والأصول. وتبقى البعيدة تلك على مجرى الأيام وقطار الفصول، ولا أحد، سوى التلميذ، سوى ذي الفضول، سوى البنات والصبيان، ينحنون غالباً عليها وعلى نطقها وعلى أنها من الخلق، من السكان الدائمين، ولا يحصل إلا أن يكون الجميع في رحلة في مشوار، وأن تكون نحن في العاصمة، لنا مرصادنا النجيب، ومن الواجب، ومن الاقتضاء أن نتلَّع صوب المناطق اللبنانية، وأن نكون الصيَّادين، وهكذا نتصيدُ الأحلى والأجمل، ولا غلبة عندنا سوى غلبة المحبة، وأننا نرحب بالذين يكتبون في البرج والوحدة، أو ما يشبه ذلك، وإذا في المكتب وعلى الطاولة مؤلفات من أولئك الكتاب الذين يلاحظون ماذا وكيف ولماذا، والذين لهم باع، لهم حقبة من الكتابة ومن أنهم حملة القلم الذي كأنه السيف أو الرمح. ولهم أن يتكلَّموا وأن يقولوا نحن هنا، نصيح على باحتنا، ومن يقل من المدينة لا شك يرانا ونحن في المهمَّات وفي الظروف جمعا، نجتمع ونتعارف معرفة عميقة، ونحن في البلد، متساوون والذين في قلب النشاط، ولا مفر من الاعتراف.

الشراع والنافذة

وأصل إلى الباحة الشمالية، إلى بعض الأسماء، وإلى أن المسألة المفتوحة الشراع والنافذة أيضاً، مسألة ناجحين وبارعين وشعراء وهم أبناء المناطق والذين لا يفارقون الوطن هناك، لا يفارقون كونهم يقدِّمون النثر على صحن من الفضة، وكذلك الشعر على بساط من المؤانسة، ومن اعتماد الوزن، أو الانتعاق فقط من الوطأة التراثية. وفي التدقيق الأولي، والممهِّد لغيره من الشؤون، أنهم شعراء على إيقاع القافية، أو على إيقاع خاص من صنع القريحة. وأحياناً كثيرة هناك الأصول والتقيُّد بها واللجوء إلى الموهبة الأصلية، وإلى أن في طرحنا ما ينبغي أن يكون، ونشهد لدى أولئك مراسا وانفعا صوب الكلمة وأنها تحاك حياكة جذابة، وتكاد القصادن من عندهم تفلت من الاسارة، من القبض على التمرّد، ولا تخلو الأبيات من الصدمة الأساسية ومن العرشات وفي لغة فصحي هي من البيان المبين.

تلك المفاجأة

ولعلِّي فوجئت بما بلغني من المؤلفات ومن الصيغة التي هناك، في المناطق الشمالية، وكيف أن الكلاسيكية هي في الخلفية، لكن الحدأة قصبةُ الجذور في التربة الطرية والشفافة والتي تمتصُّ المتغيِّرات. ولا عجب أن يكون ذلك كذلك، ما دام أولئك الكتاب والشعراء يملكون من الطموحات ما يكفي ليسترسلوا في طريقتهم، في تعابيرهم وفي شتَّى اللمحات التي يحفل بها لإنتاجهم. وهذا ما أعجبنى وما بنيت عليه نفسي، ريثما أتعرَّف بقية الأعماق، وكيف أن أولئك الأصقاء،

أصدقاء حقاً لجميع المبدعين وهم في سلوك المتأدِّبين على طول الحقيقة، وعلى أن ما يطرحون من الابتكارات رفيفهم منذ زمان، من قبل في مرحلة الهدوء، ثم في المرحلة المعاصرة حيث الأبيات ترقص على الوزن وعلى خلافه، ومنها يقع ما يقع من العلامات والبشرى بأن ما أماننا يكبر ويكبر وسوف يلبث القارئ من حولهم وهو في دهشة وفي استقطاب لما يجري وما يعتبر كأنه لا خلاف ولا انفصال ولا انفصام عن المدينة وعمَّا يدور فيها من تجارب ومن حركات. وهم واعون ذلك كلياً ومن هذه النقطة من الوجود، من التمارين ومن الخصب الذي هم عليه، يسافرون في محيطهم وفي المحيط الأوسع، ويسبقون على أنفسهم وعلى فنونهم نعمة الجمال. كأنهم في صلب دوائرهم يسبحون هذه ورثماً لا يكفون بهذه النبهة، بهذه القسمة، بل يرتادون الأجمة جمعا، ثم يدعون المخيلة والموهبة والقريحة أن تحفل بالآتي، بالنسمات المنطلقة من الجبال، من البلدات ومن المهنة التعليمية أو سواها، ويضعون في ما بعد أي حجر أي صخرة في البنيان التالفي، وما زالت صامداً على المفاجأة التي حدثت لي،

وكيف أنها تدلّ على عصبية من الشاطرين في أبوابهم في معارجهم وفي مساقطهم الحنونة.

السبعلائي نثر وقريض

وعندي اليقين أن النقيب أنطوان السبعلائي له مجاله وله ذلك الدلال في كلماته النثرية، وإذا هو، وكان نقيب المعلمين، في طريق التأليف الذي يبرهن على بهجة في النص، وفي أنه ينطق بالزهو في أي سطر من السطور لديه. والسبعلائي كثير القدرة على التلوين وعلى أن يبرع في التصوير وفي غيره من المفارقات. ويبسط الحزن اللطيف والأقسى كما يبسط الحرف الساخر أو الناعم وكأنه في الحرفة الطيبة التي يُجيدُها والتي لا يفوته منها أي سرّ، وهو الذي رافق الأجيال والذي، في منطلقة جهد وأثر وأعطى من عمره الأخلاقي ما يعدُّ ثمينا وباهرا.

عنوان كتابه «رسالات حب كثار» طبعة أولى 2010. في 237 صفحة. وهو مقالات وبعض القريض، من لدن السبعلائي، سبق ظهورها، قبل الكتاب في بعض الصحافة. ويرتقي السبعلائي في نشاطه هذا من موضوع إلى غيره ويترك للقارئ أن يشعر بهذا النسيج من الأعمال، نسيج المرحلة التي مرّت، ولا يترك إلا صدى الفرح وإلا التصاوير الأخوية والرسائل المزدهرة الإهاب. ثم أنه المتمكن من أداته في الشأن الأدبي وله الإيقاع واللمعة الضرورية ليكون في المرتبة العامرة به وبالطبع اللّاح.

القول الذي يقول

واهتديت إلى الشاعر أنطوان القوّال من خلال كتابيه: المجموعة الشعرية الجزء الأول، والمجموعة الشعرية الجزء الثاني 2010. وأسرع إلى أن القوّال شاعر القصصى المتين والذي يقدر على البوح، في القافية التراثية. قدرة بارزة الخصائص. وهو الشاعر الذي جاء الآن من سنوات مضت عليه، ليشدو على فنن الوزن، حيث الفصاحة وحيث الخيال وحيث اللغة العربية تختال في الثوب اللانق بها، وحيث الملكة عنده تذوب كل الذوبان في الأبيات المرصوفة وكأنها تترك الجودة وكيف تصنع الصورة، وكيف ينصبُّ المعنى وكيف يُنشئ الشاعر موسيقاه، وكيف يطل القوّال الذي كان قانمقاما، من كلتا المجموعتين اسما يجب أن يُضاف إلى لائحة شعرنا في اللغة الفصحى وهم قليلون، متضلعا من البلاغة، وعلى هيبة في الابتكار وفي أن يربط القصيدة برباط الزينة الدائمة الوهج. وهكذا البنان ونرجو أن يُصنّف الشاعر القوّال، فيصير إلى أن يكون معروفاً وأن يكون واسطة جديدة في العقد اللبناني وعامة.

محظورات

الحمضيّات... أو الأدب المثلي عند صفي الدين الحلّي

محمد الخباز

الصفحة الأولى من مخطوطة نادرة لديوان صفي الدين الحلّي تميّزت بإملائه بعض الفصائد على الناسخ (أرشيف «مكتبة المصنعية»).

الدين قد ظلّمت تجربته الشعرية إذ حُصرت في تفنّنه بألوان البديع وإغراقه في الصناعة اللفظية، ما وسم شعره بالكلف والخلو من العاطفة، ولا ننكر أن جزءاً من شعره كذلك، لكنّ له أشعاراً أخرى جيّدة بمقاييس الأدب القديم، ففيها ما ينمّ عن سليقة شعرية مصقولة، وعن شاعر مطبوع لا متطّبع، تجد في شعره سلاسة الأسلوب وجزالة الألفاظ ونكّاء المعاني.

على أننا لا نستبعد تأثير النزعة الأخلاقية في حذف النصوص المثلية بشكل خاص والجنسية بشكل عام من الأدب العربي، فالمبضع الأخلاقي كان ولا زال يعمل في جسد هذا الأدب على مرّأي ومسمع، بدءاً بنصوص «ألف ليلة وليلة»

أفرد الحلّي لهذا الغزل قصماً خاصاً، كما أفرد لمدانحه النبوية قصماً خاصاً، إذ أنه هو من وضع ترتيب ديوانه وأثبت قصائده كما يَفْهم من المقدّمة التي كتبها هو بنفسه، ولم يترك أمر ديوانه لغيره

ومقامات بديع الزمان الهمداني وغيرهما على يد محقّقي الأدب، وانتهاءً بما يُنتجه الأدب الحديث على يد الرقيب المؤسّساتي. وإن كانت بعض النصوص لم تنجّ من ذلك المبضع، وهو ما يُعدّ خسارة للأدب العربي، فإن بعض النصوص استطاعت الإفلات، لكنها لا تزال مُطارَدة حتى يصبح الحصول علي نسخة منها للباحث أشبه بالفوز بمغامرة. ولعلّ «حمضيات» صفي الدين الحلّي هي مثال جيّد على الوضع الأخير.

والحمضيّات في اللغة نيات فيه ملحوظة تأكله الإبل كلما ملّت من أكلها المعتاد، وقد استخدمت العرب هذه الكلمة كناية عن هزل الكلام الذي

يخوض فيه الرجال حينما تملّ نفوسهم من جدّه. وقد استخدمها صفي الدين لوصف مقطوعات شعرية له تصف العملية الجنسية بين رجل وغلّام وصفاً صريحاً يُسمّي الأشياء بأسمائها، في حين أنه لم يُطلق هذه الصفة على أليّاته التي يتغرّل فيها بالغلّمان، وسمّى ذلك تشبيهاً، سواء في القسم الذي يكون فيه الغزل به تصريح باسم الغلام أو الغزل الذي يكون مغفل الاسم والذي يمكن أن يُحمّل على أنه غزل بجاريةٍ خوطبت مخاطبة الغلام.

ومن المعروف أن ظاهرة الغزل بالغلّمان هي ظاهرة بدأت في نهاية العصر العباسي وبلغت أوجها في عصور الانحطاط التي كان ينتمي إليها

أفرد الحلّي لهذا الغزل قصماً خاصاً، كما أفرد لمدانحه النبوية قصماً خاصاً، إذ أنه هو من وضع ترتيب ديوانه وأثبت قصائده كما يَفْهم من المقدّمة التي كتبها هو بنفسه، ولم يترك أمر ديوانه لغيره

وكذلك يصف في نصوص أخرى مجلس الشرب حيث يكون الساقبي غلاماً تركياً: «رُشا من جاذر الترك لكن/ حاز إرث الجمال من بلقيس/ فابتدرنا الصبوح واللهو لمأ/ نبه الصبح دقة الناقوس/ قهوة تحسد العمائم لا تسد/ لكن لمأ تدار غير الرؤوس/ من يدي شادن يكاد يعي/ د الراح سكرى بخلفه المانوس». ويصف في مواضع أخرى غلاماً راقصاً وغلّاماً زامراً وغلّاماً يضرب بالعود: «فتن الأثام بعوده وبشدهو/ شاد تجعّت المحاسن فيه/ حتى كان لسانه يمينه/ أو أن ما يمينه في فيه».

وموجودا في الزمان السابق، وإلى ذلك يشير الجاحظ في رسائله على لسان أحدهم: «لو نظر والمحترمة في ذلك الزمان، بل هو من أسرة دينية عريقة، كما تشير ترجماته. وقد أفرد الحلّي لهذا الغزل قصماً خاصاً، كما أفرد لمدانحه النبوية قصماً خاصاً: إذ أنه هو من وضع ترتيب ديوانه

وأثبت قصائده كما يَفْهم من المقدّمة التي كتبها هو بنفسه، ولم يترك أمر ديوانه لغيره. غير أن ما كان يراه صفي الدين ليس بعب في زمانه، أصبح عبياً في الزمان الذي بعده، فهذا ناسخ الديوان في النسخة القديمة التي استطعنا الحصول عليها يكتب قبل البدء بنسخ الأحماض «استغفر الله مما أدنس به قلّمي بكتابة هذا الفصل الذي إن يوجد بينه وبين عدم الآداب فصل ولكنني أكتبه لأجل إيضاح ردّأوته على من يعثر على تلاوته!».

فالناسخ يستغفر الله من نسخه الأحماض الحلّي وكأنّه يرتكب ذنباً، في حين أن صاحب المطبعة الذي صف

هذه النسخة المخطوطة وغامر بطبعها فضل أن يؤخر موضع الأحماض إلى آخر الديوان إذ أن صفي الدين لم يؤخرها، مبرّراً فعلته بقوله: «أنّه لمأ كان موضوعا يستهجنه بعض القوم رأيت الأصوب إثباتها آخر الكتاب فيكون مقتنيه مخبّراً عند التجليد بين إبقائها وحذفها إذ أني لم أَر نفسي حرّاً الاختيار حذفها مطلقاً لأنّه تصرّف لا تجوّزه العادة، وفي حين أن أخلاق صاحب المطبعة لم تسمح له بحذف

أحماض الحلّي بل ترك خيار انتزاعها «لمن يقتنون الكتاب ويستجنون سماعها ولا سيما أرباب العيال الذين تهّمهم المحافظة على الأمور الأدبية» كما يشير في موضع آخر، فإن لخلق محقّقي هذا الزمان قد سمحت لهم ليس بحذفها فقط، بل وبعدهم الإشارة إليها من قريب أو بعيد. وهو الفعل نفسه الذي طاول كثيراً من الأعمال الأدبية التراثية.

وما حصل لديوان صفي الدين الحلّي هو مثال واضح على تغيّر المعايير الأخلاقية الاجتماعية من زمان إلى زمان آخر، فبطبيعة الحال لو كان الحلّي في زمن الإسلام الأوّل لما كتب في هذا الموضوع، ولو كان في زماننا أيضاً لصعب عليه أن يكتب وينشر ما يكتبه، لكنه كان في زمنه، وزمنه غير زمننا. والمفارقة أن زمان الحلّي كانت فيه المجتمعات مرنة في معاييرها الأخلاقية وهي التي تعيش حالة انحطاط ثقافي، في حين أن مجتمعاتنا المنفتحة على التطرّو الثقافي – وإن كانت هي غير متطوّرة – متشدّدة في معاييرها الأخلاقية!

صفي الدين: «قائلا إن عفوت قيل كما قيل وما شاع عنك في الخافقين/ إن في رتبة الفتوة أصلاً لك يعزى إلى أبي الحسين صاحب النص والأدلة والإجماع في المشرقين والمغربين/ قلت بشارك قد أقلتك إكراماً لذكر المولى أبي السطين». ولا يكتفي صفي الدين بذلك بل يستخدم أسماء الشخصيات الدينية في غزله الغلّماني، فيقول في غلام اسمه «علي»: «كيف خلّلت يا علي دمي فيك وإني من شيعه الأنصارِ

السنة الثالثة

تصف جمال الغلمان فلم أجد إلا أنها تصف الغلمان بما يصف به الشعراء الجوّاري بلا أي فرق، فالغلام يُشبّه بالجوّاري باليدّر والشمس: «جل الذي أطلع شمس الضحى مشرقة في جنح ليل بهيم بدر ظلّنا وجهه جنة فمسنا منها عذاب اليمّ».

ويوصف خصره بالضعف وردفه بالكبر: «لقد وهم الغلاسح حين قالوا لطيف الجرم يفعل بالكثيف تأمل ردفه والخصر تنظر كثيف الريف يفعل في اللطيف».

وتُوصف عينه بالسلاح وخدوده بالورد: «إلى عينيه تنتسب المنايا كما انتسب الرماح إلى ردين تلاحظ سوسن الخدين منه فيبديلها الحياء بوردتين».

ويُشبّه بالرشاً والغصن: «رشا نقرّد فيه قلبي بالهوى لما غدا بجماله متقرّدا قاسوك بالغصن الرطيب جهالة تاله قد ظلم المشبّه واعتدى حُسن الغصون إذا اكتسب أوراقها و نراك أحسن ما تكون مجرّدا».

وهذه كلها صفات وُصفت بها النساء قبل عصر الحلّي، ولا توجد صفة زائدة في الغلمان لا توجد في النساء، وهذا ما يجعلنا نظن أن سبب الكلف بالغلّمان أنهم كانوا من الجمال الجسدي في مقام مساوٍ للنساء بحيث أن الشعراء كانوا يرون فيهم ما يرونه في النساء الجميلات وأكثر، وهذا هو الملحم الثالث. حتى أنهم من شدّة كلفهم بالغلّمان لا يرفعون عنهم حتى وإن نبتت لحاهم:

«قالوا التحى من قد كلفت بحبّه وبدا السواد بخذه الغرّار وقصد غاظفه لومسي له وعتابيا فاجبتهم: ما تلك منه عجيبة إن الظلام مطيّة الأنوار». حتى باتت النساء لا يؤتّين إلا إذا اعتمدت الغلمان: «وليس ولوعي بالفتاة لأنّها أتت من الظبي الريبب وأملح فيدخل فيه لي هذا النصباب».

وما كل ظهر للكتابة يصلح». أي أن الميول الجنسية أصبحت مقبولة في زمن الحلّي، فالفتاة لا تُشتبّه إلا إذا كانت تشبه الفتى، وتُفعل ما يفعله، بل ولا يكتف في إليها وهناك فتى في مشرقة في جنح ليل بهيم بالعصر فأطلق عليهن لقب «الغلاميات». يقول الجاحظ في ذلك: «إن من فضل الغلام على الجارية أن الجارية إذا وُصفت بكمال الحسن قيل: كأنّها غلام ووصيفة غلامية»، وقال الولبة بن الحُباب: «وميراثيّة تمشي اختيالاً من التكنيه قائلة الكلام لها زُي الغلام ولم أفسّها إليه ولم أقصر بالغلّام».

وقال عكاشة: «مطمومة الشعر في قُصص مزوّرة في زُي ذي ذكر سيماء سيماء». واقتداءً منّا بصاحب المطبعة فإننا نورّد أخفّ الأحماض خاتمة، كي لا تفقد قراءة المقال لمن لا يريد أن يقرأ هذه الأشعار. يقول الحلّي:

«أنفع النوم على الوجه كذا قال الحكيم فإذا نام نديم مثله يرضى النديم فله في ذاك نفع وله أجر عظيم». xxx «والسب له أجلسد عميرة طالبا حسالا تقربيني إلى العصيان لكن زنى بالطيف في سنة الكرى فجلدته والجلد حد الزاني». xxx «ولسي غلام كالنجم طلعته حسالا تقربيني إلى العصيان لكن زنى بالطيف في سنة الكرى فجلدته والجلد حد الزاني». xxx «ولسي غلام كالنجم طلعته لخدمته وهو بعض خدّامي تراه خلّفي طول النهار فلان دجا لنا الليل صار قدّامي». xxx «لما تناقضت عن لقاءك تصبّري وازداد فيك تهتكى وللوعي ادخلت بضبي فيك من حذر النوى ولو استطعت دخلت فيك جميعي». xxx «ولم أَر كالمحبوب ليلة وصله وقصد غاظفه لومسي له وعتابيا فإذا كان غضبiana لقبني بوجهه وبالظهر يلقاني إذا كان راضيا». xxx «أبسا من حاز ملك الحسن طرّاً ورنّسح لسين عطففيه الششباب أسما في مال ردفك من زكاة فيدخل فيه لي هذا النصباب».

نقد

مسرح شكسبير الشعري وسوء التفاهم التراجيدي

فاضل سوداني

سببقي تحليل النص المسرحي – الشعري قاصراً وغير مكتمل إذا اعتمد الناقد الأساليب الأدبية فقط. لكن بما أن المسرح هو للعرض وليس للقرأة فقط، لذا فمن الضروري تحليل النص وهو في فضائه البصري وبأساليب مسرحية وليست أدبية، بمعنى أن يتخلّى الناقد عن الأساليب الأدبية الضيقة في التحليل ويعمد إلى رؤية الإيقاع والحركة واللغة والفكرة والحدث وهي في فضاءها الديناميكي، وهذا يتطلب منه امتلاك وعي نقدي بصري بحيث يرى النص وهو في تحولاته المكانية والزمانية والإيقاعية ويرى فضاءه البصري عموماً وليس فضاهه على الورق. فمسرحية مثل «هاملت» التي كتبها شكسبير عام 1601 وتعد أطول مسرحية له، اختلف في أسلوب كتابتها عن معاصريه في العصر الإليزابيثي الذين كانوا مولعين بكتابة «مأساة الانتقام». ورغم أنه اعتمد التاريخ في كتابة جميع مسرحياته تقريباً، إلا أنه نظر إلى المسرح برؤية جديدة؛ رؤية رجل مسرح لا رؤية شاعر ومؤلف أدبي، بحيث كان يصور حجم الحدث وإيقاعه، ليس على الورق بل في العرض، وتُعتبر هذه الميزة من أهم ميزات المؤلف المسرحي.

ورغم أن موضوع هاملت استُخدم سابقاً إلا أن شكسبير جعل من هذه المأساة موضوعاً متفرداً لم يسبقه إليه أحد، فهو لم يملأ مأسيه بالدماء فقط لإثارة المتفرّج، إذ لم يمهّ انتقام هاملت مثلاً، وإنما جعل تردّده في تنفيذ الانتقام وسيلة لمعالجة مشكلة الذات إزاء عالم عبثي عنيف بحيث فقد هاملت القدرة على التنفيذ وهو في أشدّ العزم. ومن خلال ذلك ناقش الغموض الذي يكتنف دواخل الذات في علاقتها بالآخر. فالحياة هي حديقة اعشوشبت ونبنت رانحتها، لذا أصبح من الضروري معالجة كل هذا الغضب والعنف والفرح والحب والكره بلغة قادرة على الكشف عن سرّ غموض الحياة والموت وعلاقة الإنسان بهما. لغة فيها الكثير من الصور والاستعارات الشعرية التي ميّزت هذه المسرحية.

وإذا تميّز أسلاف شكسبير باستخدامهم الشعر الغنائي الموزون والمقفّي، وأعطوا الأسلوب الكوميدي التجميلّي جل اهتمامهم، وخصوصاً جون كيلي، فإن شكسبير، بالرغم من استفادته منهم، استطاع تصوير الإيقاعات الشعرية والدرامية بغنى شعري وروحي (الأرديس نيكول، المسرحية في الأدب الإنكليزي، ترجمة: عبد المسيح ثروة، بغداد 1980).

جون كيلي كتب بعاطفة رومنسية عالية أيضاً، وتميّزت مسرحياته الكوميديا التي تلقى فيها الجدية والكوميديا بروح شاعرية شفافة

البندقية» والجمع الدقيق بين ما هو مضحك غريب وبين ما هو جادٌ، أي بين ما هو مصطنع وحقيقي في مسرحية «ضجة بلا طحن» كلها تبرهن على أن تميّزه يعتمد على قدرته. لا أن يفعل أفضل مما يفعله الآخرون فحسب بل أن يستوعب شيئاً يتجاوز متناولهم في الأساس» (الأرديس نيكول).

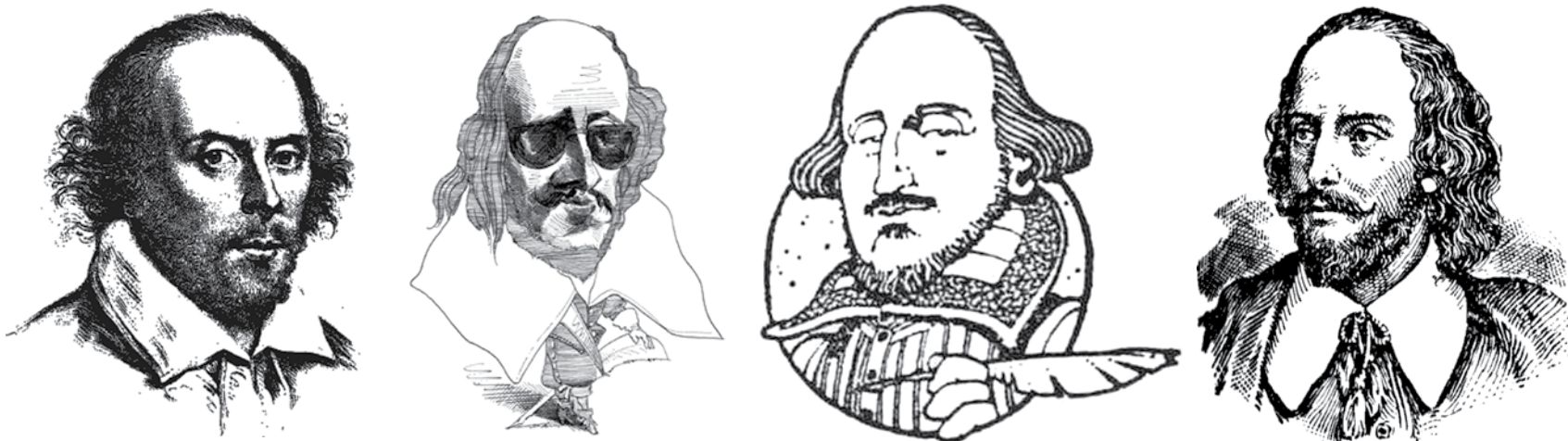
إن مأسى شكسبير تميّزت بقدرته على تحويل المُشكِـل الـراهن إلى أبدي عمومي شامل وخالد، ومن هنا أصبح معاصراً لنا.

التصور الشعري للحدث الدرامي

إحدى أهم ميّزات النص في عهد الملكة إليزابيث الإغراق في الصورة الشعرية وجزالة الكلمة والاستعارة الفريدة في معناها وإيقاعها. ولهذا فالنص الشكسبييري امتلك تمايزه من كونه نصاً أغرق في استعمال الصور الشعرية بشكل ينسجم مع تطوّر المراحل الشكسبيرية، سواء في مسرحيات الفترتين المبكرة والمتوسطة، أو تلك الصور الشعرية التي ملأت مأسيه الكبرى ورومنسياته (هاملت، عطيل، الملك لير، كوريولانس، أنطونيو وكليوباترا، تايمون الأثيني) أو تلك الصور المتفردة في رومنسياته (العاصفة، حكاية شتاء، وغيرهما).

التطوّر الذي طاول شعرية الصورة الشكسبيرية حتى أصبحت تؤثر على الحدث الدرامي، كان تطوراً طبيعياً نتيجة لتطوّر شكسبير نفسه في امتلاك أسلوبه الشعري وأدواته الدرامية في كتابة النص. ورغم أن هذا الأسلوب كان هو الأسلوب المتميّز في كتابة النص الدرامي، إلا إننا ومنذ القرن الثامن عشر لم نعد نستطيع فهم هذه الصورة الشعرية التي بدأت بسيطة وذات معنى حتى تطوّرت لتصبح صوراً واستعارات مركّبة، فكّما تطوّر الكاتب المسرحي في امتلاكه أدوات الكتابة الدرامية، أصبحت صوره الشعرية واستعارته مركّبة بسبب تمكنه من أسلبة الحدث، فإذا كان في بداياته يحتاج إلى أكثر من جملة مركبة للتعبير عن حالة أو حدث ما فإنه أصبح يختزل هذا ويُعبّر عنه بأسلوب شعري مؤسلب ومكثّف، لكنه مركّب ومعقّد يحتاج إلى ملكة الوعي النقدي لفهمه. وبالتأكيد فإن هذا ينطبق على مجمل مسرحيات شكسبير، المبكرة منها أو المأسي الكبيرة (هذه نقطة جوهرية تدفعنا إلى التدقيق في النص المسرحي العربي حيث يُستخدم السردّ غير المكثّف بطريقة تحوّل العمل إلى ثرثرة تفرّض الحوارات الطويلة والجمال المركّبة الكثيرة من أجل التعبير عن حدث أو حالة ما، بما يجعل العمل المسرحي العربي منتمياً إلى الأدب لا إلى المسرح مع

العدد 33 – الإثنين 1 تشرين الثاني 2010



من اليسار إلى اليمين: هاملت، كلودس، جيرترود، بولونيوس.

هل نحن أمام سكونية الحدث أم أنه مصير البطل التراجيدي أم أنه التناقض الذي يعتمده شكسبير لخلق الجوهر الحقيقي في الحياة؟ أهذا العنف عنف الكاتب نفسه أم عنف التوحّش البشري؟

إن سوء الفهم والخطأ الذي يؤدي إلى خطأ آخر أكبر منه كالجريمة أو كالدّم الذي يُفسي إلى دم آخر، كما يؤكّد ماكبت، مفهوم وجودي له معناه الفلسفي والخاص في الحياة منذ ما قبل شكسبير، وقد استطاعت الفلسفة (الوجودية خصوصاً) إعطاء المساحة الكافية لمثل هذه المشكلة التي لها علاقة بمصير الإنسان.

وقد اهتم شكسبير بخلق علاقة انعكاسية بين مظاهر الطبيعة وتقلباتها ودواخل الأبطال، وهذا واضح في «روميو وجولييت» و«ماكبت» و«الملك لير» و«هنري السادس» ومجمل المأسي التراجيدية. فمثلاً تُعتبر ليلة العاصفة وغفها وبردها في مسرحية «الملك لير» تعبيراً حقيقياً عن دواخل لير الوحيد الآن بعدما تخلّى عنه الجميع وأصبح بلا ملكة بسب نزوة الاعتداد بالنفس وجعل الأبوّة ميثاق حب واحترام أو كما يوحى لنا كليمن: «وهذا الانسجام بين الموقف والحوّ الكليّ للمسرحية تمكن ملاحظته في الصور الشعرية التي يحدّد بها شكسبير شخصيات الرجال والنساء في مسرحياته».

ومن السهل معاينة التطوّر الكبير الذي انتهى إلى التطوّر في استخدام الصورة الشعرية من كونها صورة لذاتها تنسج صوراً أخرى على منوالها، إلى صور شعرية درامية لها علاقة كبيرة بنسج معمارية البناء الدرامي، أي صور تعتمد التكتيف والإيحاء والترابط وتعدد المعاني والتأويل، فهي مترابطة وتفوق الكلمات بتأثيرها ومثانة بنائها مع البناء الدرامي العام لكل مسرحية.

ويتابع كليمن تطوّر الصورة الشعرية الشكسبيرية التي أصبحت جزءاً من البناء الدرامي واللغة المؤثرة في الجمهور وساهمت في تطوّر هذا البناء وكذلك البناء الصوري في مسرحياته التي اختلفت معالجتها ولغتها وتكتيكها الدرامي التعبيري حيث كانت كل

مسرحية تعالج مشكلة جديدة وتحتاج تقنية جديدة ويتبعها معالجة إخراجية مختلفة وجديدة أيضاً عند إخراجها على المسرح.

لكن كليمن يعتبر أن صوراً شعرية في كتابات شكسبير الأولى، وخصوصاً التاريخية مثل مسرحية تانتيوس وأنثروتيكوس، قد أقحمت إقحاماً على النص إلى درجة يمكن فصلها عنه بلا أي تأثير، ما خلق عدم التناسب بين الشخصية وما تستخدمها من هذه الصور والتشبيهات والاستعارات ما يثير الشعور بأنها صور شعرية من أجل الإكثار منها في النص فحسب.

إن الصور الشعرية والاستعارات الشكسبيرية تُعبّر عن مراحل تعقيدات الحياة، أي أنها صور شعرية عن الحالة المزاجية الشكسبيرية، عن التجربة الخاصة لأبطاله. ولهذا يجب النظر إليها باعتبارها قوّة رمزية لا تقتصر على رمزية الأسلوب الشكسبييري الدرامي، وإنما رمزية الأبطال ودورهم في الحياة.

سوء الفهم التراجيدي

برع شكسبير في مأسية بادارة الحوار الذي يبنّي معنيتين أو أكثر من خلال الفهم الخاطئ بين الشخصيات ذاتها، وكذلك المعنى المزدوج للموقف. فالعلاقة بين الشخصيات ستحدّد باتجاهين فأما أن أحدهم لا يفهم الآخر ويعتقد بأنه فهمه، وإما أن الشخصيات تفهم بعضها بعضاً بدرجات متفاوتة، لكن المعنى الحقيقي لا تفهمه الشخصية الشريكة في الحدث أو الحوار. أما الجمهور فهو يفهم الحدث وما يدور بين الشخصيات من التباس وغموض، ما يمهّد لأحداث وتناقضات جديدة تؤدي إلى ربط تسلسل البناء الدرامي. وقد يؤدي هذا التلاعب في التورية وسوء الفهم إلى التراجيديا التي تحدّد مصير البطل. وإلا فما الذي يدفع عطيل إلى عيش لحظة التناقض بين حبّه لزوجته دزدمونه وبين قوّة حجنّه في قتلها؟ ألم يكن السبب هو سوء الفهم هذا؟ أو ما الذي يدفع هاملت إلى رفض حب أوفيليا الطاهر والانشغال بالتفكير بالانتقام لمقتل أبيه والتردّد والصراع في تحقيق الفعل التراجيدي وهو عارف بأنه لا يستطيع تحقيقه؟ (كما يخلق سوء الفهم أخطاء كثيرة؛ لننذكر قتلة لبولونيوس مثلاً). والسؤال هنا هو: هل سوء الفهم هذا جزء مهمّ من قوانين التراجيديا الشكسبيرية؟

فعطيل قتل دزدمونه من دون أن يتأكّد، وقد ظلّ على سوء فهمه هذا حتى لحظة قتلها، وهو يعرف جيداً أنه أمام امرأة بريئة ببّل حبّها تسسلم أمامه لخنقتها، وهما يحبّان بعضهما، لذلك هما يتألّمان لأسباب مختلفة:

عطيل يتألّم لأنه أحبّها وهي خائته، كما اعتقّد، ومع هذا بقي يحبّها لكن عليها أن تموت، حسب منطقة، وإلا خانت رجالاً آخرين. إذاً هو لا يمتلك الدليل القاطع على خيانتها، لكنه يضع يديه على رقبتها وهو يبكي كأي متوحّش لقتلها، يُطْفئ نور المصباح الذي بجانب السرير كي يُطفئ نور حياة أرقّ النساء وأطهرهنّ.

ودزدمونه تتألّم، وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة، ليس لمفارقتها الحياة بل لأن حبيبها يشك بها ويخونها وهي كالدمية لا تستطيع الدفاع عن نفسها لأن القانون التراجيدي سيف على مسائر البشر.

استثناءات قليلة). فلو تتبعنا بعض مسرحياته في مراحل تطوّره المختلفة لاستطعنا التوصل إلى أن هنالك استخداماً مفرطاً للصور الشعرية والاستعارات اللغوية المركبة، فمثل هذه الصور الشعرية قد تحدّ من إمكانات لغة الاستعارة في التأثير الصوري.

ورغم عظمة شكسبير، كما يؤكّد وولفجانج كليمن مؤلّف كتاب «تطوّر الصورة الشعرية عند شكسبير»، إلا أن درايدن يأخذ عليه بأنه غالباً ما يحجب المعنى بواسطة الكلمة، ما يجعله غير مفهوم، فهو يستخدم الاستعارات «مع كل لفظ ولا يذكر شيئاً بدون

استخدام استعارة أو تشبيه أو صورة شعرية أو وصف».

ورغم إعجاب درايدن بشكسبير إلا أنه أكد على أن كثرة الصور والاستعارات والمجاز والتشبيه قد تؤدي إلى الغموض. وهذه الملاحظة جليّة وتنطبق بالتأكيد على مسرحنا المعاصر.

ويشكّل الأسلوب الشكسبييري، رغم تمايزه، تعقيداً قد يؤدي إلى عدم فهم الكثير من صوره واستعاراته رغم ثرائها ومعاصرتها إن قرئ النص الشكسبييري من مُخرج معاصر غير قادر على فهمه بحيث يستخرج منه ما يناسب عصرنا. ويمكن القول إن كل هذا لا يشكّل إدانة ما حيث أن الأسلوب الصوري الشكسبييري أثر على الكثير من الكتاب حتى يومنا هذا.

فمثانة هذا الأسلوب تؤثر على البصر وحواس الإنسان الأخرى ما دام هو أساساً أسلوباً شعرياً وما دامت الصور غنية، وشكسبير يمتلك القدرة على التعبير بأقصى الحدود عن الحياة والموت والعنف والحب ورقة المشاعر ووحشيتها، ففي مسرحية «ماكبت» مثلاً لم يكتب: «ماكبت قتل الملك النائم»، وإنما: «ماكبت قتل النوم»، وبهذا أعطى بُعداً فلسفياً وميتافزيقياً لا متناهياً.

أيضاً، ثمة تطابق بين الصور الشعرية والدرامية (المطابقة الدرامية للصور الشعرية)، وهذه ميزة مهمّة أيضاً لأي كاتب مسرحي معاصر ويجب أن تتوافر في كتابة النص المسرحي. ومن هنا يكون شكسبير معاصراً إذا فهمنا بأنه يفهم الحياة على أنها دراما أو تراجيديا تحدث على المسرح ويُعبّر عنها بصور الحب، الرافة، العنف، الغضب، الكره أو الحقد، وهذا يذكرنا بالملك لير وهاملت أو ماكبت، فمثلاً يردد ماكبت في نهاية المسرحية: «ألا انطفيئ يا شمعاً وجيزة/ ما الحياة إلا ظل يمشي، ممثّل مسكين/ يتبختر ساعته على المسرح ويستشيط/ ثم لا يسمعه أحد./ إنها حكاية/ يحكيها معنوه، ملؤها الصخب والعنف/ ولا تعني أي شيء».

هكذا يفهم شكسبير الحياة كظل يمشي وحكاية يحكيها مجنون ما، وفي النهاية لا تعني شيئاً.

السنة الثالثة

العدد 33 – الإثنين 1 تشرين الثاني 2010

رأي

الشعراء والحوارات الصحافية

نصر جميل شعث

هذه المقالة هي نظرة قريبة من متابعتي وقراءتي لجديد

الأعمال الأدبية، لا سيما الشعرية منها؛ والتي تصدر تباعا من هنا أو من هناك. إذا أفق على الحوارات التي يتم إجراؤها مع شعراء وتظهر على صفحات الصحف والمواقع الورقية والالكترونية. تتنوّع طبيعة أسئلة المحاور كلّ حسب ثقافته وذكاؤه وقدرته على وضع اليد في مكانن جوهر أو ضعف ضيفه. هناك أسئلة ذكية ومهنية ومصقولة بالقراءة المعقّقة في آثار هذا الشاعر أو ذاك. هناك أسئلة تنطلق من قنوات السذاجة، أو يتمّ إلقاؤها في واد غير ذي ماء وزرع. وأسئلة وإجابات خفيفة ومريضة بالادعاء وقاضحة بامتياز. لكن، للحق، تأتي إجابات كبيرة لكون الأفكار التي يُدلي بها بعض الشعراء تُصنّف في صميم النقد. غير أن هذا يجعلنا نطرح تساؤلاً مهماً في ظلّ غياب الأرصاء النقدية لجديد الشعر الذي يكتبه الشعراء، ولا سيما الشباب: هل يجوز للشاعر أن يتحدّث في أدقّ خصوصيات تجربته الشعرية؟ المفترض أن يتحدّث في أمور وأفكار وصفية عريضة، تنادي القراء، فيما يحاول الشاعر رسم ملامح التجربة. وعلى القارئ الناقد أن يخلق مفاتيحه بحسّه النقدي ونواياه الإبداعية لفتح الأبواب الداخلية للخزنة الشعرية، المليئة باللاوعي الإبداعي، التي لا يكتشفها الشاعر نفسه، وإن كان يعلم بالمعاني والأفكار الموضوعية والإنسانية المشتركة في نصوصه. ولا أدري ما علاقة هذا الكلام عن الخزنة الشعرية بتذكري الآن كلاماً يُنسب إلى رولان بارت يصف فيه الباحث عن جوهر النصّ الأدبي ومعناه؛ كذاك الذي يقشّر بصلة متابعاً عملية تعريتها من طبقاتها وصولاً إلى لا شيء، بعد المعاناة التي تُصيب عينيه.

ولأنّ الشيء بالشئ يُذكر، هناك قصة تُروى عن الإمام الشافعي تقول إنه بينما كان في حجرته مشغول الذهن في حلّ مسائل فقهية، طلبت منه زوجته المنشغلة بإعداد الطعام أن يُحضّر لها بصلة. فوعدها أن يخرّج حالاً، لكنه نسي وغرق في حلّ مسائله.

أعادت الزوجة عليه الطلب، فأجابها بأنه ذاهب الآن. غير أنه نسي مجدّداً. وهكذا، إلى أن غادر الحجرة وأحضر البصلة، وحين عاد ليكمل حلّ المسائل الفقهية؛ لم يستطع، عند ذلك قال: «من أجل بصلة ضيّعت ألف مسألة». ولكني يكون الأمر مناسباً للمقام الأدبي، نستبدل البصلة بالبوصلة. وعليه يمكن القول بأن طرُقاً من الإجابات عن أسئلة الحوارات تضع وتوه في نفسها، ويُضَيّع بها المجيب ملامح الطريق بدلاً من أن يرسمها لقارئ متوسط، على الأقل، إن لم يكن نخبويًا. أمّ محطات التيه هي موضوعة الحداثة

الشعرية وأبرز علائمها: قصيدة النثر.

مثلاً يصدمك هذا السؤال، في حوار مع أحد الأسماء، منشور في أحد مواقع الإنترنت: «أرى أنك تحشد في قصائدك أشباحاً، لا بدّ أنك تجنّدها لمباغثة العثمة في كهوف الحداثة العربية المتحوّلة، بالاقتراب من كتاب «الثابت والمتحوّل»...»، ثم تأتي بشتائر إجابة الاسم على هذا النحو: «اسمع لي بأنّ أعتبر سؤالك غوصاً عميقاً يدل على إحاطتك بأبعاد الأزمة... في الحقيقة، يتّمسّس السؤال مع «تجسير اللغة» وانفعالية المسار الاعتباطي في خروج المعنى على عصمة الأشياء في حافة الألغاف ورحابة التججير»!!

ولو قُيِّض لهذا الاسم المُجيب نافذ من نقاد هذه الأيام لقال له، بعد وجبة تصفيق هائلة في ضوء النيون: انظر إنك حتى وأنت تتحدّث في فنّيّات قصيدة النثر تقترب من سام بودلير فنكتب قصيدة نثر على شكل إجابة من حيث لا ندري، هو ذا ما تحدّث عنه السورياليون. هذا بالضبط المقصود من الكتابة الآلية...

إذا، وهكذا هي الأزمة ماهرة في خلط المفاهيم وضغطها، وتوظيفها على تلك الشاكلة من السندات الملاكّة والجاهرة. أزمة ماهرة تفرز، حتّماً، أساليب ولغطيّات غاية في الاستعراض اللغوي والتحدّلق والادّعاء، ولعل مهارة أزمة كهذه تكمن في كونها تُضاعف من قيمة السخرية كشفاً منها، بقدر ما تُضاعف الشفقة كشعور وكقيمة إنسانية غير متبوعة بنزعة نيتشوية لسحق الضعفاء ورفع مقولة:

البقاء للأقوى؛ إنما الدماء لله بنصرة الضعيف بالموهبة.

ولا أخفي عليكم: إنني أطلقت ضحكة جنونية، وأنا أقرأ ما أورّدته كشاهد من حوار!! وفقرت من ذاكرتي حكاية «السمة والموهبة» التي قرأتها في مقالة منشورة في 29 أيار 1974، ضمن الجزء

الأول من الأعمال النثرية لأحمد سليمان أحمد الذي هو أخ الشاعر الشهير بدوي الجبل، تقول الحكاية إن شاعراً سيّ الطالع اصطاد سمكة ذهبية، فتوسّلت إليه أن يردها إلى البحر، ولكنّ الشاعر طلبّ منها، مقابل ذلك، شيئاً تعطيه إياه؛ فوعده بأن كلّ رغباته ستتحقّق. وهذا الشاعر أو ذاك الكتابة عن اللحظة الشعرية الجمالية الخاصة بالأعمال الصادرة للتوّ، إنهم يتحدّثون عن اللحظة الفكرية وحسب. وعلى فرض استدعاء البرهة الشعرية النازلة هناك والإسماك بها بيت صيفي في الريف، وعدا شهيراً، بين يوم وآخر يُذكرنا بذاته الشاعرة خلال حوار، وقد أصبح عضواً مؤثراً في «اتحاد الكتّاب» ومن فرسان «بيت الشعر»، وحاميل جوائز عديدة وسفريات متتالية، وكتب عنه أشدّ النقاد نفاقاً. وما أن فأجّأته زوجته بهذا السؤال: «لمّ لمّ تطلب إلى السمكة الذهبية أن تهلب بعض الموهبة»!

شعر

توسّط الكثيرون في الحكم على

شاعرية الشاعر بمقاييس غريبة،

قليلاً من الموهبة؛ وأجابت السمكة الذهبية: لقد أعطيتك كل شيء،

وكل ما رغبت به، وكل ما ترغبه في المستقبل أستطيع أن أهيك إياه، ما عدا الموهبة. فهذا ما لا أقدر عليه.

وهناك مفارقة تكشف لنا في ما نحن نقرأ في حوارات كثيرة لشعراء كثيرين: مفادها أن هذا الشاعر الذي وفّق، إلى حدّ ما، في إعطاء إجابات؛ قد لا يكون، بالضرورة، شاعراً قوياً. هذا صحيح، فهناك ممن يحملون لقب شاعر يكونون موفوري الثقافة الأدبية، غير أنّك إذا قرأت لهم شعراً يصدمك ضعف مستواهم، وليس أمامك، عندئذ، إلا تجسيد المفارقة بذكر أسماء الشعراء الضعفاء، على الأقل في الجلسة التي تجمعك، دون سابق وعد، بأصدقاء الحرف؛ إذا لم يكن نشُر نتائج قراءة هذه المفارقة متاحاً لك في إحدى الصحف المحلية أو العربية، على ألا يكون السبب وراء امتناعك عن ذلك بعض الحسابات الضيقة المرجوة من شاعر متنقّذ.

في المقابل، كنت قرأت إجابات لبعض شعراء رائعين حقاً وأكثرهم من الشباب دون الخامسة الثلاثين... ولقد أدركت من طريقة إجابة هذا البعض الرائق أنهم، فعلاً، يكتبون عن اللحظة الفكرية المختلفة، لتجاربهم الجديدة، بعيداً عن السندات الجاهرة سلفاً، المليئة بتسميات «شعراء الحداثة» العربية... وبدوا يكتبون لحظات شعرية خاصة وجديدة، داعمة ومعزّزة لأفكار أعمالهم الصادرة، في التوّ.

وقد تكون مستقّلة وملائمة لإسباغها على عمل جديد، لاحقاً. وما رأيته، في بعض الإجابات، كان يقترب من الدائقة كحلقة شعرية تخرج من لحظة الإجابة ذاتها؛ هذا على الرغم من وعيي الآن ووعي الشاعر المسبّق بأنّه يقدّم إجابة عن سؤال صحافي. إذا، هل يجوز لنا أن نستلّ قصيدة من حوارات مع شعراء في تجاربهم؟ نعم، ربّما استطعنا الابتهاج بقراءة قصيدة مستلة لشاعر تحت تأثيرات الأسئلة الموجّبة إليه في خصوص التجربة. لكن إن يكون بمقدور هذا الشاعر أو ذاك الكتابة عن اللحظة الشعرية الجمالية الخاصة بالأعمال الصادرة للتوّ، إنهم يتحدّثون عن اللحظة الفكرية وحسب.

بالأعمال الصادرة للتوّ، وما لبثت النجاحات أن أخذت تتوالى على الشاعر، فنشروا له دواوينه، وحصل على منزل في المدينة، وعلى بيت صيفي في الريف، وعدا شهيراً، بين يوم وآخر يُذكرنا بذاته الشاعرة خلال حوار، وقد أصبح عضواً مؤثراً في «اتحاد الكتّاب» ومن فرسان «بيت الشعر»، وحاميل جوائز عديدة وسفريات منتظر، وإن حضر يقتصر دوره الخارجي على قيامه بالتلصص على شاعر يتحدث كثيراً عن نفسه، وعن أدقّ خصوصيات جماليات الشعر والأفكار في العالم والأشياء؛

السنة الثالثة

العدد 33 – الإثنين 1 تشرين الثاني 2010

شكل

الشعر وأطبّاء العيون

علاء الجابري

«وأهزُّ في ترب المعرّة شاعراً

مثلي، توحد خطبه ومصابي».

ولعلنا لا نبلغ حدّ التعميم إن قلنا بوجود تيمات جامعة بينهم، فتُبسّر الأذن وتكدّبُ الأنوار وتراوُع المصابيح ويضلّ الضياء ويصيرُ قلب الكفيف ويسمع.... هل نؤكّد على تنوّع الصورة مثلاً شهيراً يوضح فكرتنا عن عنتره القائل:

«يا قوم أدّني لبعض الحيّ عاشقّة

والأذن تعشق قبل العين أحياناً».

يلجأ البردوني إلى تشخيص المجرّدات فيقول:

– «كيف نغضي للسؤّالات ركض

تحت أهدابنا، يخوض الغمار؟»

– «وعلى الجدران والسقف ارتخت

مثل فخذي مرّة بعد الولادة»

– «كجنين في نهدي أمّ

لهفي تتنمّى أن تحبل».

إن استخدام الصورة الصوتية أو تشخيص المجرّدات لا ينفرد به الشاعر الكفيف طبعاً، لكن ما نقصده هو «قصر» النظر الذي قد يعترينا حين «نرى» الحواس واحدة فقط متمثّلة في البصر

الذي جأر الشاعر الكفيف بالشكوى من الحرمان منه. يقول المعريّ:

«أراني في الثلاثة من سجونِي

فلا تسأل عن الخبر النبيّث

لفقدِي ناظري ولزوم بيتي

وكون النفس في الجسد الخبيث».

ويقول البردوني:

«ترمد الأقباس، تدمي الضحى

وللحرّاني تعجن الأرمدة

ألوان أصوات، كهجس الحصى

تلويحة كالمديّة المغدّدة».

أن نشير إلى بعض مواطن التلاقي بين ثلاثة يعصرون بالشعر: وأعني البردوني والمعريّ وبشار. فالملحوظ وجود إشعاعات تلاق بينهم لا نريد بالطبع ردّها إلى كفّ بصرمهم، فالبردوني التحيّر لشعرهم، هل ترانا يقول مع بشار:

«عميتُ جَنِيباً والذكاء من العمى

فجنت عجبِي الظنّ للعلم مونلاً؟»

إن الاعتماد على البصر – دون البصيرة – في

تشكيل الصورة يجعلها صورة بصرية قد تخون الشاعر، وخصوصاً حين تُركّز على رصد الظاهر المرئي دون الولوج للمكنون والمستور. نضرب مثلاً شهيراً يوضح فكرتنا عن عنتره القائل:

«ولقد ذكرك والرماح نواهل

مَنّي، وبيض الهند قطر من دمي

فوددتُ تقبيل السيوف لأنها

لمعت كإبارق ثغوك المتبسّم».

يرصد عنتره تلاقياً سطحياً شكلياً غرّه فيه

«مسوغات» التعيين في الشاعرية، وليس في

الحياة شاعر يحظى بشاعرية متمكّنة على قدر

بصره الحاد، ولا إمّا تطوّر شعر الكثيرون في

نهاية مسيرتهم مع ضعف بصرمهم. إن الشعر

بصيرة وليس بصراً والمفاضلة بين المبصرين

والمكفوفين من الشعراء نظرة فيها من «الرمد»

حظ كبير، ومن العشى حظ أكبر. والحق أن

المسألة ليست حدّاً بين العمى والإبصار، لكنها

القدرة اللغوية؛ فالصورة الشعرية، مثلاً، ليست

استعادة ما خزّنته الذاكرة البصرية ثم ترجمته

شعراً، وليست، من باب أولى، قدرة على محاكاة

المرئي ونقله من المحسوس إلى التعبير باللغة،

لكنها قدرة متمكّنة. إنها ما تمنح النص، بتعبير

بارت، وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج. في

سطورنا نعتبر دور الموهبة التي يحركها الذكاء

الشديد الذي يتمتع به المكفوفين، وذاكرتهم

الحديدية وحسّهم الدقيق بما يجعلهم يعون

صور الأقدمين ربّما بما يفوق المبصرين، فضلاً

عن نشاط قدرات التخيل عندهم، ولا نريد أن نلجأ

إلى تفسير نفسي يردّ الشعر عندهم إلى كونه

وسيلة لمواجهة العاهة المستقرّة، أو أنه وسيلة

لمبارزة المبصرين، أو المقولة الشائعة «كل ذي

عاهة جبار». بينما نرى الحياة لا تسير على هذا

النحو الكلي سواء في الهجوم على المبصرين أو

التحيّر لشعرهم، هل ترانا يقول مع بشار:

مع المرأة باللمس واليد فقط (بالطبع لا نتكلّم على المعريّ)، واتّسع هاجس الجسد حتى صار الغزل مكشوفاً ماجناً، فنجد لدى بشار إفراطاً في الكشف والتركيز على المظاهر الغريزيّة، غير أنه كفّ عن ذلك نزولاً عند رغبة المهدي، ولا يحتفظ التاريخ الأدبي بغزله المكشوف قدر احتفاظه بأذنه العاشقة في بيته الأشهر. والأمر

لدى البردوني مختلف، ونذكر قوله:

«وجمعت شخصك بنية وملامحاً

من كل وجه في اللقاء الحاشد».

وربّما ترتبط صراحة الغزل بالهجاء المقدّع

لدى هؤلاء الشعراء؛ الهجاء الذي بدأ به بشار

قول الشعر، تماماً كما فعل البردوني في هجائه

القاسي للرئيس المصري الراحل أنور السادات،

وكذا أئمة اليمن، فكان التوازي بين أيام البردوني

وأيام اليمن بكل خيابه وانتصاراته وتحدياته

أيام بلد ضরিّر كان كل ما فيه أعمى أو يدعو

إلى العمى... وهذا الكلام لليمني الغدامي حتى

لا يغضب أحد. أما شيخ المعرّة فقد التزم الهجوم

على الحكام:

«مُلّ المقام فكّم عاشِرُ أمّة

أمّرت بغير صلاحها أمرأها

ظلموا الرعية واستجازوا كيدها

وغدوا مصلحتها وهم أجراؤها».

وربّما لا يتّسق ما يُشاع عنهم من تشاؤم مع

إفراطهم في الشهوات، غير أن التشاؤم لديهم

ليس ناتجاً عن كره الحياة، وإنما هو محبة

الحب الذي لا يجد من معشوقته ما يريد من

وصل وحظوة، إنهم كالطلّف الذي يريد قطعة

أكبر من الحلوى.

ربّما يحتاج الأمر إلى مراجعة مفهوم المحاكاة

ذاته، الذي صار، بهذا الفهم، من الخواثبات

المهزومة التي ترسم لوحة للتراجعي الشعري لا

نريد التورّط فيه بصورة أكبر، وهو أمر نقدي

لا تريده هذه السطور التي لا تبغي ارتداء ياقة

منشأة.

السنة الثالثة

العدد 33 – الإثنين 1 تشرين الثاني 2010

الموسَّح الصوفي

بحث

الموسَّح الصوفي

قدور رحمانی

إنه لمن الذائع المستفيض أنَّ الموسَّح أو فن الموسَّح أصبح في عالم الكتابة الشعرية، وفضاء من ابتكار شعراء الأندلس الذين لم يسبقهم أحد إلى هذا اللون المستحدث من فن القول: «فكانهم نظروا إلى وشاح المرأة وما فيه من ترصيع وتكريس فحسبوه به في أسماطه وأبياته وأقواله» كما يذهب بطرس البستاني في كتاب «أدباء العرب – في الأندلس وعصر الانبعاث». وقد عرّف «لسان العرب» الوشاح بأنه حُلِّيُ النساء (قلادة ونحوها) من أديم عريض يرصُّع بالجواهر وتشده المرأة بين عاتقَيها وكشحتها، والموشحة من الظباء والنساء والطير: التي لها طرَّتان من جانبيِّها.

ولقد ظلت القصيدة العربية ثابتة على نظام الشطرين، محافظة على وحدة القافية وعروض الخليل بن أحمد حتى طلع علينا الأندلسيون بهذا النوع المستحدث من الكتابة الذي دعت إليه حاجة اجتماعية وفنية واختمار ثقافي. ويُرجع ابن خلدون سبب ظهور الموسَّح إلى عوامل ثلاثة: كثرة الشعر في البيئة الأندلسية، الذهاب بعيدا في تهذيب طرائق القول الشعري وفنونه، تقشِّي التمييق وبلوغه أقصى مداه في أغراض الشعر المختلفة التي سلسلها الشعراء المتأخرون من أهل الأندلس: «فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناجيه وفنونه وبلغ التتميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنا منه سموه بالموسَّح ينظمونه أسماطاً أسماطاً وأغصاناً أغصاناً». ولقد تفنَّن الوشَّاحون أيّما تفنُّن في صياغة أشكال متعددة للموشح، كما تفنَّنوا في تنويع قوافيه وإثراء موسيقاه وإيقاعاته النغمية طولا وقصرا وشدة ورخاوة حسب ما يفرضه الموقف الشعري والحاجة الفنية وبواعث التلقّي والاستماع والظروف المحيطة، وراحوا يشحنون هذا اللون المستحدث من الكتابة بما كانت تلقاه أنفسهم في ظل تلك البيئة الأندلسية المتحرّرة. ففي عصر الموحّدين عرف فن التوشيح نمواً وارتقاء، وأقبل عليه الشعراء يتفننون في صياغته وتحسين لغته وتراكيبه وتجويد موسيقاه. وقد تنوّعت أغراضه حتى شملت الهجاء والرثاء ووصف الطبيعة والتصوُّف. ومن أهمّ الوشَّاحين آنذاك: أبو الحسن بن حريق (ت 622 هـ)، ابن الصابوني الإشبيلي (ت 645 هـ)، أبو الحسن الششتري (ت 668 هـ)، ابن سهل الإشبيلي (ت 642 هـ)، أبو بكر بن زهر (ت 596 هـ).... «ومهما يكن من أمر فقد انتشر الغناء، وانتشرت معه الموشحات وأجاد فيها الشعراء إجادة بالغة وانتشرت من المغرب إلى المشرق» (شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي).

وأما المشاركة فقد كانت موشحاتهم ظاهرة التكلف، وكانوا فيها

مقلّدين لأساتذتهم وشّاحي الأندلس. ولمّا تعمقت جذور التوشيح في المجتمع واستحسنه الجمهور لسلاسة أسلوبه وسهولة بنائه، هب العامة ينسجون على منواله ما يُعرف بالأزجال دون أن يلتزموا فيها إعرابا، بحسب ابن خلدون.

وبرجوعنا إلى كتاب «فنج الطيب» للمقرّي (ت 1041 هـ) نرى أن صاحبه الذي ارَّخ للموشح، مبرزا تدرّجه وأنواعه، كان ينقل ما ساقه ابن خلدون في مقدّمته عن هذا الفن المستحدث الذي شرّق وغرّب واستحسنه الناس. ومن هنا كان بعض الدارسين، أمثال أحمد أمين في الجزء الثالث من كتابه «ظهر الإسلام»، يرى أن الرقّة التي انطبع بها الموشح كانت أهم باعث على تقشّيه وسرعة دورانه.

لكن الموشح في بداية ظهوره كان ينتقل بين الناس مشافهة، حيّا في أمّجتهم وعلى سننهم، ولم تكن للكتاب والمؤلّفين – يومئذ – رغبة في تدوين نصوصه بمصنّفاتهم وتأليفهم. فلو نحن قلبنا كتاب «ال ذخيرة» لابن بسام (ت 542 هـ)، أو «العقد الفريد» لابن عبد ربه (ت 328 هـ)، أو «المعجب» لعبد الواحد المراكشي (ت 647 هـ)، لوجدنا عزوفاً تاماً عن فن التوشيح. ولم يختلف الأمر بالنسبة إلى كتاب التراجم كالفتح بن خاقان الذي لم يذكر من فن التوشيح شيئا رغم عنايته البالغة بأعلام التوشيح الأوائل أمثال: ابن اللبانة وابن باجة وسواهما. إنما ظهر مؤلّفون عنوا بهذا الفن، خصوصا في حدود القرن السادس الهجري وما بعده، وخصصوا كتباً كاملة له، ولعل أهمّ كتابَيْن في هذا الشأن، بحسب إحسان عباس في كتابه «تاريخ الأدب الأندلسي»: هما: «مشاهير الموشحين بالأندلس» لعلي بن إبراهيم بن عيسى بن سعد الخير البلبسي (ت 525 هـ)، و«جيش التوشيح» لابن الخطيب (ت 776 هـ).

والحاصل أن الموسَّح ظاهرة شعرية أندلسية خالصة، يلتئم على أشكال عدّة أشهرها اثنان: «التام»، وينبغي غالبا على ستة أفعال (القول: الوحدة التي يبدأ بها الموشح وتتكرر عادة ست مرّات) وخمسة أغصان (الخصن: الوحدة الثانية في الموسَّح، وتتكرر عادة خمس مرّات. واجتماع القول والخصن التالي له يسمّى الدور (البيت) وأما القفل الختامي فيسمّى: الخرجة). و«الأقرع» ويأتي في حال عدل الوشاح عن استهلال موشحه بالقفل واستهله بالوحدة الثانية (الخصن). ولكنّ الوشاح غير ملزم بذلك إن شاء يا سيّالي عن كُنه ما أجمل أن يزيد أو ينقص» كما يقول إحسان عباس.

ولم يختلف الموسَّح الصوفي، في شكله وبنائه الموسيقي، عن الموشح غير الصوفي الذي تفنّى بالشهوات والطبيعة ووصف النساء والخمر وما إلى ذلك، لكن الاختلاف كان في الفضاءات التي

هذا الموسَّح مؤتلف أو تام، وهو يبتدئ بمطلع (مذهب) وقد يسمّيه البعض قفلا، كما يُطلق على كل شطر في المطلع مصطلح «غرس». ثم تأتي الأسماط (2، 3، 4) مرفوقة باللازمة أو القفل (5). ومجموع الأَشطر (2، 3، 4، 5) يسمّى «البيت». أما الأسماط دون القفل فتسمّى «الدور» لدوران قوافيها واختلافها في مجمل الأبيات. وهناك من يسمّي الأسماط مع القفل الذي يليها دورا.

يبتدئ ابن عربي بمطلع يتأسّس على شطرين يشتركان في قافية واحدة (حرف الغاف). وقد جاءت الأقفال بعد ذلك سائرة على هذا النحو من النظام. وجاءت الأسماط مثلثة الأَشطر، متنوّعة القوافي بين تاء وميم وهاء ولام... وقد أنت قوافي الأسماط مرّتين مقيدة وثلاث مرّات مُطلّقة. وقد سار الموشح في وزن واحد وهو «السريع» (مستغعلن مستغعلن فعّلن). ويبدو لي أن ابن عربي من خلال الفضاء الإيقاعي لهذا الموشح قد جمع بين التقليد والتجديد في آن واحد، فال تقليد يبرزه ذلك الإيقاع الموحّد للقوافي في نهاية الأَشطر المتعلقة بالمذهب والأقفال. أما التجديد فتظهره تلك التلاوين النغمية التي كانت تنبّئها تنويعات القوافي في نهايات الأسماط (تاء ساكنة: دلّت، حلّت؛ ثم ميم مضمومة: نانم، الحاكم، الهادم؛ ثم قاف ساكنة: أخرقها، أوثقها، أطلقها؛ ثم لام مشدّدة مفتوحة: جلا، حلا، ولي؛ وبعد ذلك لام ساكنة: أجمل، يحمل، أنزل). وإضافة إلى ذلك نلاحظ أن ابن عربي جعل الأسماط الثانية من الموسَّح تلتئم على ألف تأسيس في: نانم، حاكم، هادم، وجعل الأسماط الثالثة مقيدة موصولة بالهاء. وحتى يُدوِّق المؤلّف المتلقّي شتّى الألوان النغمية التي تتخّرها الحروف وحركاتها المختلفة، صاغ قوافيه بين تقيد مرّة وإطلاق مرّة أخرى، وبين ضمّ مرّة وفتح مرّة أخرى. ولم يكتف بذلك بل جعل قوافي الأسماط المتعلقة بالدور ما قبل الأخير مشدّدة. وفي هذا المناخ النغمي المتلوّن جاءت قوافي الأَشطر التي تأسّست عليها الأقفال موحّدة الإيقاع.

أيضا، لجأ ابن عربي إلى صياغة أنغام أخرى من خلال اعتماده على التجنيس في قوافي الأسماط مثل: دلّت، حلّت، جلّت (الأسماط الأولى)، جلا، حلا (الأسماط الرابعة). أجمل، يحمل (الأسماط الأخيرة من الموشح).

موشح آخر من فئة «الأقرع» يقول ابن عربي في دوره الأول:

الحق صوّرنِي من كلّ صُورِه

كتملّ بسملة من كلّ سُورِه

أقامني عند حشر الناس سُورِه

بجنّة وبنار على اختلاف الذراري
فأنا بين حيٍّ وميّت في تبارِ
لو أنّ هذا الذي أخذت عنه
من كلّ ما لاح لي مني ومنه
ما كان لي في وجود الحق كنه
أسري فلسّط يساري كمثل سير الدراري
بين نشر وطّي فعل الشؤوس المدارِ
أنا الإمام الذي ضمّ المواكبِ
كمثل بدر بدا بين الكواكبِ
أرْمي الكتاب بي على الكتائبِ
حتّى أخذت بآثاري وقتّحتُ دماري
أنا من نسل طيِّ السادة الكبارِ
عاد الحبيب الذي يكون يعرف
وإنه بوجودي منّي أعرف
وفي مشامّ رجال الله أعرف
لولا وجود السراري وسابحات الدراري
لم يكن دُعْي غداة تُرْجى السواري
أهيمّ وجداً بمنّ القى عليّا
قولاً شقيلاً أتى منّي اليّا
أعوذ منه به يا صاحبيّا
بدر حلاه الدراري بين الجوانح ساري
ليس يُدنيه شيء على دنوّ المزارِ

السنة الثالثة

العدد 33 – الإثنين 1 تشرين الثاني 2010

أولى الملاحظات أن هذا الشكل مجرّد من المطلع أو من قفل البدء، ولذلك دُعي «الأقرع»، وهو النوع الذي يتأسّس غالبا على خمسة أغصان ومثلها من الأقفال كما هو الشأن بالنسبة إلى هذا الموسَّح الذي انطوى كل غصن منه على ثلاثة أَشطر (أسماط)، وبجانب ذلك كان كل قفل من أقفاله يلتئم على أربعة أَشطر. وأما ما يُسمّى «الخرجة» (أي القفل الختامي) فقد وردت في هذا الموشح، وفي غيره من موشحات ابن عربي معربة، ويجوز أن تكون عامّية بل ويُستحسن في بعض المواقف أن تأتي غير معربة. ثم إن هذا الموشح كان يسير في وزن المجتث، لكن بحسب أصله الذي تقتضيه دائرته (مستغّل لن فاعلاتن فاعلاتن). وذائع مستفيض أن بحر المجتث لا يستعمل إلا مربعا في القصيدة ذات الشطرين أي باستعمال تفعيلتَيْن في الصدر وتفعيلتَيْن في العجز. بيد أن ابن عربي خرج على هذا القانون فبنى كل سطر من أسماط موشحه هذا على ثلاث تفعيلات بدلا من اثنتين كما جرت العادة في النموذج التقليدي. ولو فعل ذلك لكان موشحه موشحا شعريا كما في قوله: عندمنا لاح لسعيني المُتَمَكِّسا
ذبت شوقا للذي كان معي
أيّها البيت العتيق المشرفُ
جاءك العبد الضعيف المسرف
عينه بالدمع شوقا تذرّف
غربة منه وسكرا فالبككا
ليس محموداً إذا لم ينفع

فهذا موشَّح شعري تام تسير جميع أجزائه في وزن الرمل.
الأقفال المربعة للموشح الأقرع سارت أشطرها الأولى والثانية، وأحيانا الثالثة، في وزن المجثت (مستغّل لن فاعلاتن) في حين أن الأَشطر الثلاثة خرجت على هذا الوزن لتسير في وزن آخر يضبط إمّا تحت (فاعِلن فاعلاتن) أو تحت (فاعلاتن فعولن)، وأما الأَشطر الأخيرة من تلك الأقفال فقد كانت صورتها العروضية كالآتي:
القفل الأول: (مفاعيلن فعولن أو فعولن فاعلاتن).
القفل الثاني: مجثت (مستغّل لن فاعلاتن).
القفل الثالث: فاعلن فعولن.
القفل الرابع: مجثت (مستغّل لن فاعلاتن).
القفل الخامس: مجثت (مستغّل لن فاعلاتن).

إذا، هذا التنوّع الموسيقي الذي توافر من خلال التمرّد على تفعيلات المجثت والمخول في تفعيلات أخرى ثم العودة إلى المجثت ثم المخول في تقاعيل مغايرة تارة أخرى، على امتداد أَشطر الأقفال... كان كافيا لتكسير الرتابة الموسيقية المعهودة في النموذج العروضي التقليدي. وغير بعيد عن ذلك جعل المؤلّف الأسماط تسير في ثلاث تفعيلات وجعل الأقفال تسير في ثمان أَخر، منها ما كان ينتمي إلى المجثت، ومنها ما خرج عليه كما ألمحنا آنفا، وبجانب ذلك كلّ اعتمد ابن عربي على عناصر نغمية أخرى كان يستقيها من تنويع قوافي الأغصان التي تردّت بين تقيد وإطلاق، وكذلك الإقبال على التكرار والتجنيس والمطابقة في بعض الأحيان، ومثال ذلك: صُورُه، سُورُه، سُورُه، المواكب، الكواكب، يعرف، أعرف، حيٍّ، ميت، نشر، طي...

وعلى الجملة فإن الناظر في ما انطوى عليه ديوان ابن عربي من موشحات يمكن أن يسجّل أن أغلب تلك الموشحات كانت من النوع التام، وقد بلغ هذا النوع أربعة وعشرين موشّحا. ثم إن هذا اللون كان يختلف بين موشح وآخر من حيث عدد الأَشطر والتفعيلات التي تلتئم عليها الأسماط والأقفال، ومن حيث طول تلك الأَشطر وقصرها. وفي هذا السياق لاحظنا أن المطلع يكون أحيانا عبارة عن شطرين أو ثلاثة أَشطر، وأحيانا أخرى نرى المؤلّف يسوق في

المطلع أربعة أَشطر، وقد يتجاوزها إلى أكثر من ذلك فيجعل المطلع يتأسّس على ستة أَشطر. وكذلك كان الشأن بالنسبة إلى الأدوات في هذا اللون من التوشيح، فقد لاحظنا أن الدور ينبغي أحيانا على ثلاثة أَشطر، وأحيانا على ستة، وأحيانا على تسعة أَشطر، وأحيانا نجد الدور في هذا النوع من التوشيح يلتئم على عشرة أَشطر. أما في ما يتعلق بالموشح الأقرع الذي لم يتردّد في الديوان سوى خمس مرّات، فقد لاحظنا أن الدور يتأسّس فيه أحيانا على ثلاثة أَشطر تأتي مرفوقة بقفل يضمّ تارة ثلاثة أَشطر، وتارة أخرى أربعة أَشطر. كما نرى المؤلّف يوازن في هذا اللون بين أَشطار الدور والقفل، وها هنا يجعل كلا من الدور والقفل ملتئما على أربعة أَشطر. ثم نراه يغيّر هذا الشكل فيسوق في الدور الواحد اثني عشر شطرًا قصيرا جدا، ثم يتبع كل دور بقفل من أربعة أَشطر. وفي سياق الحديث عن الموسَّح الأقرع نرى ابن عربي قد صاغ مرّة موشحا من هذا اللون، إلا أنه كسر النظام التوشيعي السابق فخرج به إلى شكل مغاير تماما. حيث جعل موشحه يلتئم على خمسة أدوار، كلّ دور يضم خمسة عشر شطرًا، وجعل كل دور مختّوما بقفل يبنيني كل واحد منه على ثلاثة أَشطر، فالدور الأول، مثلا، يضمّ خمسة عشر شطرًا جاءت موزّعة على أربع مجموعات، فأما المجموعة الأولى فقد انطوت على ستة أَشطر، ثلاثة منها مقفّاة بالميم وثلاثة مقفّاة باللام. وأما المجموعات الثانية والثالثة والرابعة فكانت تتألف كل واحدة منها من ثلاثة أَشطر قصيرة جدا، تنوّعت قوافي أَشطرها بين راء وتاء ولام. وأما القفل في ختام هذا الدور فقد تأسّس على ثلاثة أَشطر. فأما الشطر الأول فجاء طويلا حيث انبنى على ثلاث تفعيلات: مستغعلن مستغعلن فعْلن (بحر السريع). وأما الشطر الثالث فقد جاء متوسط الطول حيث التأم على تفعيلتَيْن: مستغعلن فعْلن.

يقول ابن عربي في الدور الأول من هذا الموسَّح الأقرع:

هذا الوجود العامّ
عَلِمَني بهِ أوّلِي

لأنّه انتقامٌ
من سيّدٍ مَولِي

ويومه من عامّ
في الشمسِ إذ تجلّٰي

ترى البصيرُ
بلا نصيرُ
يعوِي البشيرُ

إعطاء ذاتٍ
بلا صفاتٍ
سبّٰي السماتِ

فانهض إلى
ماوَى الأولى
من عند لا

تبصر وجود الواحد الأعلى
يُعطي العلوم
من حضرة مُثُلِي

يبيق أن نشير إلى أن ابن عربي كان يصوغ موشحاته، أحيانا، على عروض الخليل، وأحيانا أخرى يتجاوز هذا النظام التقليدي فيخرج بنا إلى أنساق موسيقية وأنظمة وزنية تخالف البنية العروضية المتداولة في النموذج القديم. وعلى مستوى الأسماط والأقفال نلمس ثراء في التفعيلات وطرائق استحداثها، فمرّة يلتئم الشطر الواحد في المذهب أو السمط أو القفل على عدد قليل من التفعيلات، ومرّة يبنيني على ما هو أرفع من ذلك بقليل، وتارة يتأسّس على عدد من التفعيلات أكبر بعض الشيء. وربما كان الشطر الواحد لا يبنيني إلا على تفعيلة واحدة. وهنا نذكر بأن أَشطر الموسَّح تكون تارة متوازنة من حيث كمّيات التفاعيل وتارة أخرى لا تكون كذلك.

أخيرا علينا أن نقرّ بأن الموشح عموماً، والموشح الصوفي على وجه الخصوص، كان يحمل في ذاته أول ثورة حقيقية على شكل القصيدة العربية ونظامها الموسيقي. وهو بما انبنى عليه من تنويعات نغمية وموسيقية كان له علاقة وثيقة الصلة بما أنجزه رواد قصيدة التفعيلة على صعيد الأوزان والبنية الموسيقية والتشكيل النغمي للعمل الشعري.

شتّى

الانتظار أيضاً، يطول ويخدر

طيب جتار

1. إحك لي

إحك لي،
إحك لي حكاية.

حكاية... كيفية إلقاء القبض...

على عدم القدرة،

ولختطاف الخسارة.

حكاية... خطة إخفاء الخذلان،

وتوديع الصخب،

ونصب الكائنات للانفلات.

حكاية... تشغيل الحيوية،

وسلخ الكسل.

حكاية... سلب الأمان،

والاستيلاء على العجز.

حكاية... اكتشاف درب...

لإطلاق سراح الراحة.

حكاية... تقويض طود التجاوز،

وإنعاش عملية حصار الانقسام.

2. تمهلّ

تمهلّ، أرسل إليك شفرة...

قراءة التواءات الأسئلة

وأمنحك بطاقة...

فتح منغلقات الأجوبة.

تمهلّ، أقدم لك مفتاح...

غلق شفاة الصخب،

وأعدك لك...

حيل شدّ فم الصغينة.

تمهلّ، أضبط لك...

عقارب المشورة.

وانظّم لك بوصلة اللا مبالاة.

تمهلّ، أقلّبك ميدالية...

موت المؤلف،

وغروب الليل.

تمهلّ، أهدك كوتنرول...

الحظ السعيد.

3. لا تتعجّب

لا تتعجّب، أن يرجع نسلي...

إلى القفار.

أرافق الأشواك...

في السهول القاحلة.

لا تتعجّب، أن أتجنب الظلام،

وأستقر في حضن الوميض.

لا تتعجّب، أن أحمل الفاقة...

فوق كتفي.

وأجد لها مأوى، وأجتثها من الجذور.

لا تتعجّب، أن أنفذ...

على قارعة طريق الفردوس،

مشروع شجون الناس،

لا تتعجّب، أن أوّسس منظمة خيرية،

لقتل الكسل.

وفي عزّ الصيف،

أقشط جسد الشتاء.

4. لا تقلق

لا تقلق،

لن أسمع بانطفاء الريح.

لن أسمع بإسكات صدى الارتياح.

لن أسمع... أن تميل منارة الغلال

لا تقلق، الليل بقدّميه،

يأتي إليّ ويحلّ ضيفاً.

البسه صدريّة الهلاك.

وأصيبه بالصرع.

لا تقلق، في الجحيم،

أدرب رحم الخطايا.

وأرش رائحة البسمة

على جسد الانهيار.

لا تقلق، سوف أعلن...

حركة الحراك الجدي.

وبروح فولاذيّة...

أفاوض جبل البخان.

5. لا تندهش

لا تندهش،

الانتظار أيضاً، يطول ويخدر.

الإفلاس يمدّد رجليّ.

لا تندهش،

الاعتیاد، يتشبّث بك.

الشؤم، يلومك على نوبته.

لا تندهش،

الإهمال يهدّد بشم رائحتك.

لا تندهش،

الحب لا يحضر أمام بيتك،

بل يقطع الطريق عليك...

في زقاق ضيق، ويحرك أرضاً.

لا تندهش،

أن تنتفع بالفرقة غيظاً،

وتغصّ، وتخطّي مملكة ما.

ترجمة: عبدالله طاهر البرزنجي

مقابلة

مقابلة بتيمة هي كل ما ستجده على الشبكة العنكبوتية عن الشاعرة الأميركية دوروثي غروسمان. أجرى المقابلة معها أخيراً ترافيس نيكولس عقب الظهور

الأول لقصائدها على صفحات مجلة «شعر» الأميركية المرموقة،

ورود الفعل اللافتة التي نالتها هذي القصائد. تحدّثت غروسمان

الخمسينية عن تفاصيل حياتها الصغيرة، وعن انتقالها من

فيلاديلفيا الشمال الشرقي إلى لوس أنجلوس الشاطئ الغربي

حيث فتّحت لها أبواب الأدب والشعر والموسيقى، وأبواب ثقافة

البوب بأوسع معانيها، الثقافة الشعبية الرائجة في الولايات

المتحدة التي تعترف غروسمان بأنها قد تأثرت بها وما زالت. هي

زوجة موسيقي جاز ألهمها ولوّّن حياتها بالموسيقى، تكتب قصائد

بسيطة زخرة بالتجارب الحسية والانفعالات، حيث يكون الإيقاع

والموسيقى في قصائدها هو إيقاع التجربة الحسية لا موسيقى

الكلمة، هي التي أنتجت في الماضي أسطوانة قرأت فيها الشعر

مع عزف حيّ منفرد، تحدّثت عن اللحظة التي تندمج فيها موسيقى

الخيال الشعري مع موسيقى الآلة لإنتاج حالة من التناغم العالي

بين هذين الفئتين: فن الارتجال الانسي واللحظي، مع فن النحت

الصامت للكلمة والاشتغال البيئي غير الارتجالي على صور ذهنية

بوحى من الخيال الحيّ المتجدد.

في شبابه درست دوروثي اللغة الإنكليزية في الجامعة، ولم تنشر

كثيراً رغم غزارتها، هي شاعرة تعترف بأنها تكره كتابة المطوّلات

الشعرية وتعتبر أن كتابة ثلاث «ستانزات» هو أمر عظيم بالنسبة

إليها، الأمر الواضح في قصائدها بشكل عام، وخاصة تلك التي

نشرتها أخيراً مجلة «شعر» والتي اخترنا بعضها للترجمة.

1- إلى آلان غينسبرغ

من بين أمور كثيرة
شكراً

لأنك شرحت لي

كيف أن الموت الكريم للأشجار القديمة

يصنع تلك الأرضية المطحونة الحمراء

للغابة.

2- كنت أعلم أن هناك خطأ ما

كنت أعلم أن هناك خطأ ما
يوم حاولت أن التقط

ترجمات

دوروثي غروسمان: أكثر مرّتين أحببتكِ في السيّارة

حسام جيفي

5- أسمعُ لنفسي

أسمعُ لنفسي

برفاهية الإفطار

(أنا لستُ راهبة، بحق الله)

مسحورة كما أنا

بفرقة اللحم المقدّد،

وخصائص البيض الفاتحة للعين،

أما القهوة فهي شيء مقدّس.

في الأيام الخوالي

كنت أنشر الحرائق والفيضانات والأوبئة

على خزني المُحمّص،

أما هذه الأيام، فأصبحت أكثر انتقائية

أقرأ برجي الفلكي فقط

على التوهج الهادئ لمرّبي البرتقال.

6- أكثر مرّتين أحببتكِ في السيّارة

كانت فكرتك

أن توقف السيّارة لتتأمّل الغيلة

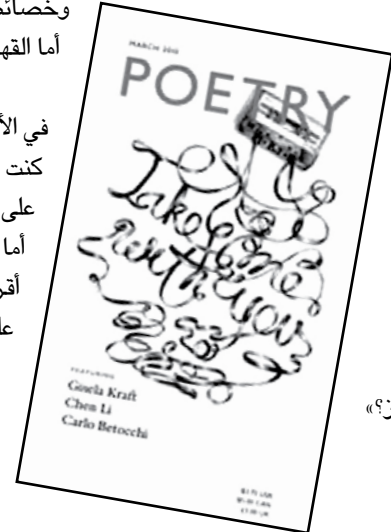
وهي تتأرجح بين الأشجار

كانها أسرة ملكيّة

في رحلة السفاري الافتراضية قرب لاغونا.

لم أكن أعرف أن شيئاً بهذا الحجم

يمكن أن يكون هادئاً إلى هذه الدرجة.



قطعة صغيرة من ضوء الشمس

فانزلت من بين أصابعي

رافضة أن تأخذ شكلاً.

كل شيء عداها بقي على حاله –

الكراسي والسجادة

وكل الزوايا

حيث يستمرّ الانتظار.

3- قصيدة حبّ

في لحظة الذكرى الصاعقة

أرى تمثال بوذا خاصتنا

(هدية زفافنا من العم جين)

الذي جلس دائماً

على صندوق مكبر الصوت.

عندما سأل زائن:

«إدأ، هل يحب بوذا موسيقى الجاز؟»

قلت: «أتمنى هذا، فهو

يتلقّى الجاز في مؤخرته

منذ زمن طويل.»

4- [غير مُعنونة]

لا أملك طريقة فائنة لتجنّب في الليل

دوغ بيبيزرا

يخطري

أنني عندما أموت

سيجدون العقد الذي أوقعتُ خلف السرير

ويطسّألون كم من الوقت قد مرّ عليه هناك

وإذا ما كنت سأشتاقه.

لكن،

هل سيهتَمون

لمعرفة لوئي المفضّل،

أو مخططاتي طويلة الأمد،

أو عادتي بأن أفتش نفسي

بحثاً عن علامات الترهّل؟

ترجمات

مارك ستراند: لو استطاع القمرُ النطقَ لما نبسَ بكلمة

محمد عيد إبراهيم

مارك ستراند، شاعر أميركيّ من أصل كنديّ، ولد عام 1934، وعلى الرغم من أنه تعلّم في الجامعات الأميركية، إلا أنه تأثر في شعره بسورالية أوروبا وأميركا اللاتينية، وكان يرى في كافكا مثاله الأعلى، فهو الذي يتمنّع بمجاز رمزيّ وحساسية دقيقة. يتميّز شعر ستراند بالتفاصيل التي تأخذ شكلاً غير واقعيّ في قصيدته، فهي تتحوّل إلى صيغ منافية لواقعيتها، لكنها تتلّيس خيالاً غريباً يلفحنا بشاعريته المتقدّدة وخيالاته العجيبة. ومع أننا نتلاشى بغمرة هذه الشاعرية، إلا أننا نلمس الواقع رأساً بديل وديلاً برأس، هو الشاعر الذكيّ بانفعالاته التي قد تقرّبنا من الجنان ثم ننبئين أننا نرّاء الجحيم الأزليّة.

في المجموعة الأخيرة من أشعاره المعنونة «إنسان وناقّة»، يترافق شعره مع أفكاره في سبحة واحدة، فهو مسكون بالآلام مغمم بالخرافة، مثل ملك ضيّع رغبته لكي يحكم، كان القصيدة هي ذات الشاعر الثانية، أو كان القصيدة هي مغامرة الشاعر حتى يموت، حيث يخلّق رؤاه الجريئة ويرينا مشاهده الفعّالة، كأنه الساحر الذي يتلاشى في ومضة عين بمجرد أن ينطق الكلمة؛ الكلمة الضرورية للحياة؛ الكلمة التي قد تصرف الموت من أمامها.

يقول ستراند في قصيدة «المرأة»، وقد كتبها عن وجه امرأة جميلة راحا تحلّق فيه: «في مكان ما، قد أنخيل... كأني أخطو من أعماق مرآة، إلى تلك الغرفة البيضاء، لاهثُ الأنفاس، مشتاقاً... لاكتشفَ فحسب، متأخراً، أنها لم تعد هناك». يكتشف ستراند المعنى في صوت اللغة نفسه، كأنه فعل الحقيقة، التي تثير لنا دربنا، ثم تحملنا إلى ما وراء الواقعيّ الخشن نحو فانتازيا من صنع يديه.

أصدر ستراند عدداً من الدواوين المميّزة، منها: «النوم بعين مفتوحة» (1964)، «حكاية إيامنا» (1973)، «حياة مستمرة» (1990)، «ميناء داكن»

(1993)، «عاصفة تلجية» (1998). وله مجموعة قصص تحت عنوان «وليد السيد والسيدة وقصص أخرى» (1985). كما كتب مجموعات للقصّار، منها: «كوكب الأشياء الصانعة» (1982)، «كتاب الليل» (1983)، «رامبرانت يقوم بنزّهة» (1986). نال جوائز عديدة، أهمّها «جائزة بوليتزر» عام 1999 عن ديوانه «عاصفة لامرئ»، تقلّد منصب شاعر البلاط الأميركيّ عامي 1990 – 1991. في الآتي نترجم بعضاً من قصائده من ديوانه «إنسان وناقّة»، التي تقترب من عالم فنّان استحال شاعر أ فجأة.

مطلع النور

حتّى هذا تأخّر:
مطلع الحبّ، مطلع النور.
تستيقظين وتشتعل الشموعُ كأنّ من تلقاء ذاتها،
تحتشدُ النجومُ، وتنصبُّ الأحلامُ في وسادتك،
تنفثُ باقات دافئة من الهواء.
حتى هذا تأخّر: قد لمعتْ عظامُ الجسمِ،
وهاجَ ترابُ الغدِ في النسيمِ.

أكل الشعر

يسيل الحبرُ من زاويتيّ فمي،
فلا سعيّ مثلي.
لأنني أكل الشعرُ.
لا تصدّقُ أميّةَ المكتبةِ ما تراه.
فعبانها حزيتان
كما تمشي ويدها في فستانِها.
قد راحت القصائدُ.
والنورُ معتمٌ.
أما الكلابُ فتصعدُ سلالَمَ البدرِوم.
محاجرُ أعينها تنقلّبُ،
وتحترق أرجلها الشقراءُ كالفرشاة.
تشرعُ أميّةَ المكتبةِ البائسةِ في دكّ قديميها وهي تبكي.
فهي لا تفهمُ.
حين أنزل إلى ركبتيّ وألحسَ يدها،
تصرخ.
أنا إنسانٌ جديدٌ.
أزمرُ فيها وأنبجُ.
أهو مرحاً في عمّةِ الكتبِ.

حياتي

دميةٌ جسمي الكبيرةُ
تأبى النهوض.
أنا لعبة النساءِ، أُمّي
تسندني من أجل رفيقاتها.

لو يستطيع القمرُ النطقَ، فلن ينبسَ بشيءٍ.

اسمي كأنه للمرّة الأولى، سمعتهُ بالطريقة التي يسمع بها المرءُ ريحاً أو زخاتِ مطر، لكنه واهنٌ ويعيدُ

كمن لا يخصّني بل يخصُّ السكونَ الذي منه جاءَ وإليه يؤوبُ.

اسمي
والمرجُ أخضرُ ذهبيّ
والشجرُ ناهضٌ بضوئه القمريّ
كنُصَبٌ تذكاريةٌ نصرةً
في الهواءِ العتيقِ، والرّيفُ كلّ نابضُ
بصريرِ الحشراتِ وطنينها، كنتُ أرقُدُ
في العشبِ،
شاعراً بمسافاتٍ بعيدةٍ تُفتّحُ فوقِي،
وتسألتُ
عمّا سأصيرُ وأين ألقى نفسي،
ومع أن وجودي شبيهٌ بالعدمِ، فقد
شعرتُ وهلةً
أن السماءَ الشاسعةَ بعنقودِ النجومِ
ملُكي، وسمعتُ
حيث جسمي كان.

في حقلِ
أنا غيابُ الحقلِ.
هذه الحكايةُ دائماً.
حيثُ أكونُ
أنا ما يُفقدُ.
حين أسيرُ
أفرقُ الهواءَ، ودائماً
ينتقلُ الهواءُ فيّ
لملءِ المساحاتِ
حيث جسمي كان.

بين يديّ كتابانِ يتناولانِ موضوعاً واحداً: ترجمةُ قصائد للشاعر الأميركيّ المعروف مارك ستراند. أحد الكتابَين صدر في سوريا (وزارة الثقافة السورية، 2002) ويحمل عنوان «المرقأ المظلم»، والآخر في مصر (الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2005) ويحمل

عنوان «همس الماس». المترجمان هما: الشاعر السوري جولان حاجي، وهو طبيب، والشاعر المصري بشير رفعت سعيد، وهو طالب دراسات عليا في الأدب الإنكليزي.

من هذه الخلفية ربّما ينبثق الاختلاف الأول بين المترجمَين. أما الاختلاف الثاني فيتأتى من كون جولان حاجي الذي صدرت له مجموعة شعرية وحيدة لدى «وزارة الثقافة»، هو من الشعراء الذين يكرّسون نصوصهم لقصيدة النثر حصراً، أما الشاعر بشير رفعت سعيد فهو شاعر أوزان يكتب قصيدة التفعيلة.

لذلك تجيء الترجمة المصرية مليئةً بالزخارف اللغوية وبالعبارات المسبوكة على هيئة الشعر الموزون أو على هيئة تشبيه، أو تشبيه به. فيما تجيء الترجمة السورية لتحاول التفكير أكثر في المعنى بأقصر الطرق دونما التفات إلى بهلوانات ورتوش ومحسنات لغوية فائضة على المعنى الأصلي.

وإذا كانت المقارنة هنا لا تكتمل دون الإطّلاع على النصّ الأصلي بلغته الإنكليزية الأمّ، فإننا نكتفي هنا بقصيدة اشترك الشاعران في ترجمتها، كي نبين مدى الاختلاف بين المترجمَين، والذي غالباً ما يكون النصّ الأصلي ضحيّة الدائمة، بحيث يخمن القارئ للترجمَين تخميناً مُضنياً للمعنى الذي كان مارك ستراند يقصده. والقصيدة التي تتّخذها نموذجاً هنا ترجمها الشاعران بعنوانين مختلفَين: «العجائز في رواق دار المسنّين» (الترجمة المصرية)، «مسنّون في شرفة دار العجزة» (الترجمة السورية)، ولا داعي للتنبيه إلى الفرق الكبير بين كلمتي: رواق وشرفة.

الداني.
بالقرب، الدفء الخاطف منك، أقفُ
أنا يعودُ.
فوق تلك القمّةِ العزلاءِ أرقُبُ موجَ البحرِ
حين ينقضي الوقتُ أن تقصفَ وردةَ البطيء
يتكسّرُ في الشاطئ فيمتصّه العشبُ
سريعاً ثم يختفي...
فلماذا أظنّ أنك قد تأتين من أيّ مكانٍ؟
فليس ثمة من ظهور، ولا يعلم أحدُ ما قد يكتشفه بديلاً.
حين لا يتكئُ وزنُ الماضي على شيءٍ،
وليس
هنا؟
السماءُ أكثرُ من نور نستعيده، ثم
تصلُ نهايتها حكاياتُ الغمامِ الخفيفِ
السَّماءُ أكثرُ من نور نستعيده، ثم
تصلُ نهايتها حكاياتُ الطيورِ في طيرانها.
وهو ينظرُ إلى الرصيفِ والمركبُ
يُبحر، أو كيف يبدو
حين يمسكه هديرُ البحرِ، ساكناً،
هناك عند النهايةِ.

النهاية
لا يعلمُ كلّ امرئٍ ما سيُنتِشه في
النهايةِ،
وقد تتدلى الطيورُ في طيرانها.
وهو ينظرُ إلى الرصيفِ والمركبُ
يُبحر، أو كيف يبدو
حين ينسلُ المركبُ الذي يمتطيه في
العمّةِ، هناك عند النهايةِ.

ترجمتان سورية ومصرية لمارك ستراند

الترجمة السورية:

«قادرين أخيراً على التوقّف وتذكّر الأيام التي قادتهم إلى هنا في الشرفة على كراس هرّازة تاركين الضوء الغارب لما بعد الظهيرة يحملهم بعيداً أراهم ينتقلون جيئةً وذهاباً عبر رتابة الماضي ماريّن عبر أرض لم يعرفوا بوجودها هناك ويتوقّفون دون أن يحفظ شيءٌ ما كان لهم».

الترجمة المصرية:

«قادرون أخيراً على وقفة يستعيدون فيها مواقف قد أسلمتهم إلى هنا وفوق أرجلهم في الرواق يجلسون وقد تركوا خافت الضوء بعد الظهيرة يحملهم للبعد أراهم وهم مرّةً في غدو ولخزى في رواح على قيع ماضيهم يرحلون إلى بقعة ما دروا أنها وُجدت ويعودون صفر اليديّن وليس لهم غير ما أدركوا».

المعنى في الترجمة السورية غائم ومنغلق دلالياً، سيما أن الترجمة هنا ذات صياغة ركيكة، في ما تقارب الترجمة المصرية المعنى بشكل أكثر معقولية؛ معنى ربّما أراده مارك ستراند، وربّما لم يُرده. ثمة العديد من الفروقات الغريبة في الترجمة. مثلاً، في قصيدة «النوبة» ينقلب «الحليب» في الترجمة السورية إلى «لين» في الترجمة المصرية؛ وعبارة «انكتشف لها الغيب» تغدو «جاء إليها المستقبل». وعبارة «مفكرة به، مفكرة به» تصبح «وتفكّر في الرجل إذا ما كان يفكر فيها»، و«مروج الأطفال» تتحول بقدرة قادر إلى «مقاط الأطفال»!

وثمة العشرات من الأمثلة الأخرى التي لا يمكن حصرها لكثرتها، الأمر الذي يُعيد طرح السؤال عن مدى قابلية الشعر للترجمة... هل هو عمل محمود يُغرّب قراء اللغات الأخرى من الشاعر، أم أنه بالفعل خيانة للشعر كما يزعم أسلاف أونغاريتي؟

أديب حسن محمد



قصائد

ثلاث تجارب غير مكتملة

عبد الوهاب الملوح

1- المدمن

ليس من شأنه أن يفكر
في ما يخص هموم السما،

ودواعي اغتراب الهواء..

هوى الليل بين يديه

مراقبي لطيش الأفاصي

وأروقة تلد الريح فيها عوئلتها.

هكذا؛

يتوهج جبر السواد فراشاً

يُضوي جراح البياض

ويختزل الهذيان مسافة حرف

بادية معنى.

يصعب الآن؟

....

قائمة غبظته،

غرق الوقت بين ظلال مجاهلها

غرق الحلم يصعد ردهات سيرته الثملة.

بدو حاسته،

يتدفق نهر الأساطير من عريمه؛

نهر أزمئة التكوين؛

حاشية البدء:

حيث الخطيئة قاموس آدم والإثم مجرد نزلة

برد.

يصعب أن يكتفي،

يطعن الانتظار؛

«يخوض بحاراً توقّف عند شواطئها الننيون»

يُوغل ميتعداً؟

يقتل الوقت بالعشق في قلبه خنجر؛

يقتل الوقت بالسُكر يعتق ربيته كرنفال مهابيل

لا شيء يوقّفه

ويموت تماماً كما لا يموت

عموماً تداعى النهار على كثفيه

حصداً بطعم الحشيش

نبيذاً بطعم الندى

امراً شبيقي سرير روائحها

إن يكف عن الموت ممثلًا بالحياة.

2- صباح يؤثّ النهار

مرحٌ يتدلّى سريراً

كأجنحة تتسلّى مبللةً بنوازع غبظتها.

ويُشاغب ظلّ عجوزٍ يلاحق غيمة سيرته.

يتسلّى دالية الضحكات؛

لقامتة أبد الفرح التملّ يعرك الموت،

أولّ هذا الرذاذ كمنجات ضوء

وأرجوحة توقف البنّ،

أو هكذا يخلع الليل سترته امرأةً تتمشّى

الهوينى على حافة الشهوة البكر بين ممرّين

ينتهيان إلى حجرها،

بينما الظل يفتح منعطفاً حيث يرقد في غمغمات

الندى رجل يرفو بأصابع مهجته ذاكرة الغابات

وترثرة الصبيان...

صباحٌ يطير أجنحة الحلم

يلقي التحايا على حجل الشرقات

يؤنث قلب النهار

يُشمس ظهر الممرّات

أو يرتق الانتظار؛

يهيئ كراسيه لدافين تأتي مبكرة

قبل حشجة الماء

قبل اغتيال القرنفل

قبل صحرارى الشغب

يتدفّق من نظرة متثاقبة

ويهيئ كراسيه لغرباء مضوا دونما سفر

لحديث بلا سبب

لهواجس أبعد من عنفوان الحنين، أقلّ من

الحزن

كان الرصيف يُدلّل عري النهار

وهو يداعب حلمة منتصف الشمس

تغوي الصباح؛ يغيّر جلسته...

رايت الهواء يغيّر فستانه.

3- هل ينفع؟

لا ينفع أن أحبك فقط

الريح وهي تهاجر بالوردة إلى عطرها

وتعدّ من قماش الإلياذة فستان زفاف السماء

التي تتعالى في غيوبيتها

ذلك شأنها...

سوف أتفرّع للغياب؛

أفترش دمة الأكاسيا على أمل أن أحلم بها

منفى.

سوف يأتي الليل؛ يتهمني عسسه باغتيال

الجادبية؟

أيها النسيان

هاك صلاة العاشق

هاك طفولة الثوري

هاك عاطفة الفوضويّ

هاك ما علّمتني من أسرار البياض

هاك ما تهالك مني فيك

تأكّدت الآن أنك الأبدية

أنتك حديقة في الانتظار،

قبل قليل رأيتك مشهداً قبل التكوين؛

قبل ترتيبات الخلق؛

قبل شكوك ليليت؛

رأيت حزنك نبیذاً تعتقّ في صمتك وانسكب في

صوتك

حارقاً يملأ كؤوساً زجاجها الغيابُ

لن ينفع أن أحبك فقط

من عادة الكلمات أن تمشي معي،

تحدثني سراً عن العشق البدائي،

عن مدارات تعدّ الطقس أغنية لعشاق

بلا مظلّات لما يسقطون من سحابة باردة

كامرأة في الخمسين

بلا شاعر خارج التصنيف...

بلا قصائد عذرية

بلا أنظمة للتخسس

بلا معاطف من وبر الكلام...

الحب بعد الموت

قبل الخروج للاحتفال بزفاف الوطن والمنفى

الحب... ذلك شأنه

هل ينفع أن أقول لك أحبك.

الجدار أرض وليس حائط السماء...

هنا يغالبني الاسم والأفق...

الجدار حائط حزني... المبنى بأيدي

الريح وأصابع أمي وأبوي وأخوتي الجائعين

للفراغ وأساطير الصلصال والحجارة. الحائط

كان يعلو مع الضباب وطفولتي... وفيه أخذت

أعمر خطواتي نحو الشجر... وفيه دبغت أول

قصيدة بالأخضر... وقرأت أول عبارة منحوتة

على جرن حجرّي هرميّ الذاكرة: هنا نهرس

الزمن والقمح. الجدار أكثر ما يمكن أن أعرفه

بأنه يقظة الغيبوبة. الحرّية له ولنا ولكل من وطئ

أزليّته المرمّمة من جديد... عندما يخضرّ الكون

في نظرات أمي... وفي مخيلة هذا المكان...

أستطيع أن أنادي الجميع ليخرجوا مني ومنه.

أستطيع أن أهدم جداراً واهياً جداً وعالياً

كالصمت.

البيت

ورثه أبي عن جدّي، مع تقطيع حادة لجفنه

الأيسر... وصوت خرير أعماقه. روح جدّي

ترشح كل شتاء من الجدران... فنخاف أن

نلمسها كي لا تجفّ.

هل الحجارة لوئنتها أرواح سوداء مرّت عليها؟

أم رغبات متفحّمة في آخر المطاف؟

أبي كسر بزفيره عتبة البيت... ومضى وهو

يكسر خلفه على الطريق دمه الثقيل. البيت الآن

لم تخطفه الريح ولا يد جدّي... ولا حتى لص

عاشق مثلي. أعرف أين ذهب. أمي أخبرتني

أنها كل ليلة تحمله وتطيره إلى الغيم... لتتشّفه

من العيون الحاسدة.

حجر أيتوب

فيه حفرة مملوءة بالدموع واللعب والرغبات

العائمة... وجروح خضراء مقطّبة بخيوط المطر

وشعر العاشقات الطويل... وأنفاسهن المقلّمة.

الحجر عملاق الصبر وقلبي حفرتة.

يُرجك من جميع
المسافرين
التوجّه إلى
الطائرة

تكتبها

زينب عسّاف



الغاؤون

شهرية، شعرية، تأسست العام 2008، تصدر لدى «مؤسسة الغاؤون الثقافية»، وهي المؤسسة الأم لـ: مجلة «نقد»، دار الغاؤون للنشر والتوزيع، جمعية الغاؤون للترويج للادب العربي في العالم

رئيسا التحرير

زينب عسّاف . ماهر شرف الدين

الرسوم والكاريكاتور

عبد الله أحمد

الإخراج الفني

مايا سالم

المدير المسؤول: زينب عسّاف
العلاقات العامة: كارمن شمعون
الإدارة المالية: جوليا سابا

لغو الغاؤون

تقدمة من الفنان إميل منعم

مكتب التحرير

الولايات المتحدة الأميركية.
ميشيغين . ملفنديل . هينا سنريت
17953 . ت: 0013139089626
Hanna st 17953 U.S.A
Melvindale MI 48122

مكتب الإدارة

لبنان . بيروت . ص.ب:
الحمصرا . 113 . 5626
ت: 0096171573886

المراسلات

info@alghawoon.com

موقع «الغاؤون» على الشبكة

www.alghawoon.com

الاشتراك السنوي

لبنان: 20 دولاراً، الدول العربية: 50 دولاراً، أوروبا وأميركا: 70 دولاراً.

داعمون

سليم الصحناني
فادي خياط . حامد العجلان
نديم ضومط . عون جابر
فارس عدنان . أحمد نعمة
أحمد أبو مطر (إضافة إلى أفراد
داعمين فضّلوا عدم ذكر أسمائهم)

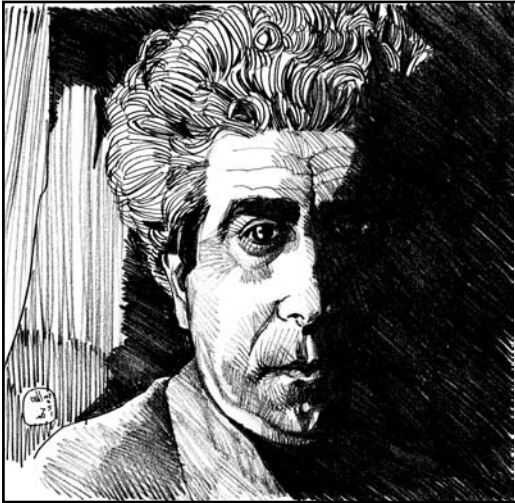
■ المعاضدة «الغاؤون» إتصل
على 009613835106. علماً بأن
الحّد الأدنى للتّبرّع 200 دولار.



قريباً
في
مكتبتك

السنة الثالثة

العدد 33 – الإثنين 1 تشرين الثاني 2010



جهة الصمت الأكثر ضجيجاً

يكتبها

شوقي عبد الأمير

أدونيس

يكتب

كونشيرتو

الهاوية

من

انطلاقاً من موقع مكتظ بالأحداث اليومية والتاريخية، بالديانات كل الديانات، بالجهات الدينية منها والدنيوية، بالمواجهات الغيبية والعسكرية بالأنبياء والجنرات والصحابة؛ من مدينة القدس يكتب أدونيس قصيدته الجديدة التي يُخزّن في مفرداتها المعرفي والحسيّ، التاريخي والسياسيّ، الدينيّ والدنيويّ، الأنا والآخر، الشعر والنثر، الشاعر والقصيدة، الهوّة والهويّة... نص يبلغ فيه ذروة أدانه الشعري في تناول يجعل من الشعر المحور الذي يدور حوله الأداء الإنسانيّ ماضياً وحاضراً وكل أشكال التفكير والإيمان، ديناً وفلسفةً، كلها صور وإيعاءات وأخبار وعوالم تعبّر من حدقة الشاعر إلى حلبة الوجود. في نصّ متدفّق يمتدّ بين «هُوّة الغيب، السرّ، المجهول، وبين «هويّة» الماضي، الحاضر، الأنا، يكتب أدونيس «كونشيرتو الهاوية» بأحرف عربيّة.

«موجز سماوي اسمه القدس» هكذا يُعرّف أدونيس نصّه في البدء، فهو إذا يدخل من أعلى الأبواب وأكثرها «قداسة» ليصل أرضاً «هي قطعة من السماء» – ومن يشك في هذا الأمر؟ – وقد جاء ذلك على لسان الصحابة والرواة والمحدثين مثل أبي هريرة وأبي ذر حيث «من مات في بيت المقدس كمن مات في السماء» أو أنها «بيت المحشر والمنشر»... ولهذا نراه «عالياً... عالياً»، ينظر إلى «القدس تتدلى من عنق السماء... وتسبح بأهداب الملائكة». القداسة في هذا النص أقرب إلى اللغة منها إلى الصلاة. يسقط فيها قناع المقدّس التقليديّ حيث النبي يُعلم الحفّاة السير والانحناء قبل العبادة في أرض تحكّمها «دمية بثلاثة رؤوس».

إذا ما هي «الوحدانية» دمية ولكن ليست كالدمى الروسية حيث أكبرها تتبلّع أصغرها وبهذا تكون الأخيرة هي الوحيدة التي تضمّ في أحشائها الدمى التي سبقتها كما يخلو للإسلام وللمسلمين تَمَثَّل هذه الصورة، بل إنها دمية واحدة بجسد واحد، إنما برؤوس ثلاثة! قداسة ثلاثية الأبعاد متساوية، تقود جسداً واحداً! أين يمضي هذا الجسد وكيف يخطو؟ بهذا السؤال المشروط يفتح أدونيس شريان قصيدته. ثلاثة رؤوس لأنبياء، نعرفهم ولا حاجة إلى أن نسمّيهم. لكن أدونيس يأتي برأس رابع هو رأس الشاعر «رأس يُسجّن في قيو الكلمات التي ابتكرها هو نفسه». أنبياء وشاعر ومدينة في عصر شيخ/ طفل «تركض – جميعها – في شوارع القدس» هناك حيث لا يرتوي ظمأ هذا العصر إلّا من «صعير اليورانيوم» في حشد من «الأحزمة والصواريخ والحقائب والدواليب والأدعية الالكترونية» نبوءة يُكشف لنا سرّها «النمل» هذا النمل الذي يراه الشاعر «أكثر علوّاً من الكواكب» وأكثر قدرة منها على محاورة نبي المدينة الأقدم «سليمان».

في مثل هذا المكان، حلبة الأنبياء، لا يمكن للسماء إلّا أن تتحوّل إلى «ثقب سرّي في سقف التاريخ» والحاضر يفرض بضاعته «ضحايا... إدانات، منع، تمرد، استحقاق، معتقل، هدم، احتلال» والشاعر ماذا لديه وإلى أين يريد؟ وهو «الحَيّ الذي يقيم في القبر» يمضي إلى القدس يضع يديه على كتفها، يسأَلها: «لماذا أنا المقلل إليك لا أعرف أن أسير إلّا إلى الوراء؟». و«الطريق خيط عنكبوت وثمة كون مبصر يزدرده كون أعمى. المدن احتضار والزمن مُهدم عابر. إلى متى ستظلين أيتها السماء نائمة بين يدي أرض حمراء؟». أدونيس في هذه السيرة بين الـ هو والهاوية والهويّة وقد وجدَ لها مكاناً هو القدس لا أورشليم، لم يكن وحيداً ولم يأت إليها بمفرده فقد اختار أن يضع يده بيد شاعر آخر، ليس ككل الشعراء، إنه الشاعر الأول امرؤ القيس. ونحن نعرف أدونيس لا يدخل إلى الحاضرة العربية شعرياً، أي إلى أغوار الـ هو، إلّا بمعيّة شاعر رمز يتدخل معه بل يُلْهِ فيه، نوع من المـPantaisme كما يُعرف في الأدب الفرنسي أي «الحلوليّة». هكذا فعل أمّس في قصيدته الملحمية الكبيرة «الكتاب» فقد حلّ في المتنبي واشتبك معه في رحلة استكشاف دمويّة لا مثيل لها لتجاويف الأنا العربيّة الإسلامية، وهو اليوم يجد ضالّته في شاعر آخر، بعدما التقيا معاً في «الطريق إلى بلاد الروم مروراً ببيت المقدس».

كان أدونيس قادماً من بلاد الشام وامرؤ القيس من بلاد اليمن، التقيا في هذه المدينة في طريقهما إلى بلاد الروم. إنهما، كلاهما المثني الذي يذهب نحو الآخر. هل ليطلبا معا النجدة؟ وهل قال

امرؤ القيس لأدونيس: «قفا نيك»؟

لقد قتل الأخوة الأعداء! أبا الشاعر الأول وهم أنفسهم الأخوة الأعداء يقتلون اليوم وبأسلحة أكثر فتكاً. هل هو قدر الدهو» العربي أن يموت بسكين أخيه ولا خلاص إلّا في الآخر؟

ينتكر أدونيس لحظة العناق الكيانية هذه لمضي أبعاد. إنهما هنا معا في القدس، بينهما ألف وسبعمئة سنة على الأقلّ تتمدّد في أرجائها حضارة إسلاميّة وُلِدَتْ وتكاثرت وامتدّت على أرجاء المعمورة ثم نفَقَتْ وتناثرت أشلاؤها في المدائن والثغور هنا على شواطئ المتوسط. لكنّ امرأ القيس أمام هذا المشهد، كما يخبرنا أدونيس، قبل أن يضع قدميه على العتبة قراً: «الدم الذي أريق على ضفاف المتوسط/ منذ البداية تاريخ مقدّس (...)/ وأن لهذا التاريخ الأرضي/ موجزٌ سماوي، اسمه القدس». إذا «يُدوّن» أدونيس فقط في هذه القصيدة الموجز السماوي الذي قرأه على مسمعه امرؤ القيس، وهما في منتصف الرحلة إلى بلاد الروم. لا يرافق امرؤ القيس أدونيس طوال الرحلة القصيدة كما فعل المتنبي الذي ظلّ معه حتى آخر كلمة في «الكتاب»، فها هو

يتملل ويحاول تركه أمام مشهد صراع ميتافيزيقي بين النور والعتمة بين «الليل والنهار» عندما يوشك أن «يخنق أحدهما الآخر» باسم القدس قبل أن يودّعه وقد ترك بين يديه وصيته: «في بدء العالم كانت الكلمة/ في بدء الكلمة كانت الدماء».

هذه هي وصيّة امرؤ القيس إلى شاعر اليوم في الرحلة الجلجامشية هذه، لكن أدونيس لا يستسلم لإرادة رفيقه فهو لا يريد أن يغادر ويلومه: «هل تعبت يا امرأ القيس من السير في تلك الشوارع التي شقّها الغيب؟». قبل أن يضيف: «هذه الشوارع البارعة في الاكتفاء» مثل براعة «جدرانها في التنتصّت».

حقاً مثل هذه المدينة، بشوارعها وجدرانها، لا تليق بملك شاعر عاشق، خبِر أسرار الصحراء والمالانهاية. الشاعر الذي يرى وهو ساهرٌ مؤرّق إلى الليل كيعبر «يردف أعجازاً»، أو بحر يكسر أمواجاً. كيف يمكن لامرئ القيس، وهو العاشق الذي يغافل هواجس النساء ويحطّף الأمّهات من أطفالهن وأزواجهنّ، ويسرق ثياب العذارى وهن ينزلن إلى ماء الوادي... أن تطول إقامته في مدينة: «كلما حاول أن يعانق امرأة/ يسأله حارسٌ/ هل استأذنت السماء؟». لم يستأذن امرؤ القيس السماء حتّى حينما كتب أول أناشيد العشق العربية وتركها معلّقة في كعبة إبراهيم وكعبة النص الشعري معاً. مع هذا لم يقلع أدونيس في إبقاء رفيقه معه، ولذا سيغادر امرؤ القيس هذه الأرض/ السماء تاركاً أدونيس في شوارعها حيث «كل ثمر مٍ» ليتابع وحده السيرُ فيها «أكثر إلحاحاً من ذكر نمل جائع صانعا من خطّواته أوتاراً لموسيقى لم تجبَ بعد».

هنا لا بد من التوقّف عند نقطة مهمّة وهي استحضار أدونيس للمتنبيّ في «الكتاب» ولامرئ القيس في «الكونشيرتو» حيث أنهما وبدون منازع أعظم شاعرَين عربيّين: الأول قبل الإسلام، والثاني بعده. الأول أميرٌ خلّعت إمارته والثاني شاعر أراد الإمارة بكل ما أوتي من عبقرية ولم يستطع. أي أنهما كانا وتَرين مشدودَين بين سلطتي النص والحكم. الأول وفني والثاني مسلم، وبهذا فهما يُكمّلان كتاب التراث العربي والهويّة بشقيّهما قبل الإسلام وبعده. لعلّ أدونيس باستحضاره للحلوي لهذين الشاعرَين وما يحلّانه من رموز وتداعيات ودلالات يريد أن يستكمل صورة الثالوث الشعري العربي: قبل – بعد – الآن؟

يستوحّد أدونيس بعد افتراقه عن امرؤ القيس، لكنه يدخل في مشهد يصل ذروته التراجيديّة: «أنت الآن تحت سماء أخرى. حولك جدران تنزّف دما. رؤوس شبه مقطوعة لا تتوقّف عن الكلام والحياة شيخةً لها شكل قنديل يكاد أن ينطفئ تحاول الريح أن تشبّع وثمة ينبابيع من الدم تسيل من ثقب إبرة تتدلى من يد السماء».

العدد 33 – الإثنين 1 تشرين الثاني 2010

السنة الثالثة

تتساءل: هل هناك حدود فاصلة حقيقية بين المقدّس والخرافيّ في الإسلام؟ بعد هذا المقطع مباشرة، يجيب أدونيس دون أن يجيب: «ماذا نكتب إذا، وكيف؟/ كتابة الواقع استنساخ، انفصال آخر عن الواقع وعن الكتّاب/ إن لم نكتب المعنى فكأننا لا نكتب/ أمّاك معنّى لما لا يدخل في اللغة؟/...../ كتابة لا هُوّة فيها/ لا هويّة لها».

يمكن القول إن التاريخ والمقدّس العربي لم يُكتبَا بهذا المعنى. فقد بدأ التدوين في أواخر القرن الأول الهجري وما زالت العرب تُدوّن، تُدوّن الأحداث كما تُروى وتُدوّن القناعات كما تُملّى وتُدوّن الخرافات كما تُحكّى. ما زلنا ندوّن فقط، لا هُوّة ولا هاوية في مثل تلك النصوص: إذا لا هويّة لها في هذا النوع من الكتابة. هكذا نفقأ أدونيس. كل خبر أو حكاية أو هلوسة تخص المقدّس لا يمكن أن تُعامل معاملة نقدية جريئة لأنك بذلك لا تُحاكم النص المكتوب بل تُحاكم المبدأ أو الدين أو النبيّ الذي يستند إليه أو جاء ليُخبر عنه، خاصة إذا كان الخبر تمجيذاً أو إشادة. والعكس صحيح فكل خبر أو كتابة أو تاريخ مسجّل نقدي تحللي يتضمّن إساة محكوم عليه بالإلغاء قبل أن يُناقش. بالطبع يحدث هذا خاصة هنا ونحن في «سماء على الأرض» في القدس حيث «اللغة – حلم – يمتزج فيها التاريخ بما قبله وما بعده. حلم يمتزج بالإنسان والواقع، نهاية ولا نهاية. إنها التراب والماء – ولك أن تجيل ما تشاء».

أمام مفهوم للغة كهذا أنت لا تكتب الأشياء، أنت تجليها في بيت هو المقدس الذي أصبح بيت الإسلام، بيت الديانات كلها، بيت الله فكلهم؛ إبراهيم وداود وسليمان وزكريّا وموسى ومحمد وعيسى ومريم... مثل إسرائيل والملائكة والخوت الذي يحمل الأرض على ظهره... كلها هنا حاضرة بالدرجة نفسها من القدسية والتاريخيّة. نحن نعلم أن اللغة العربية ذاتها تفقد إلى علاقة شائكة بالمقدّس، وخصوصاً في الإسلام لأنها هي إيجارُه ولهذا فإن الحدّ الفاصل بين التدوين التسجيلي والكتابة الإبداعية يظل العقدة النقدية التي كان النقاد والقدماى يهربون منها منذ أن لعن القرآن الشعراء، فتراهم يتعوّدون من شرور الكتابة وأشكال ابتكاراتها، يدخلون إليها من ممّرات ملوّنة بعد مقدّمات وبسملات وتسابيح، يحاولون التعوّد من الشيطان قبل دخولهم هذا المكان الملعون؛ الكتابة، إلّا

الشعراء الذين خرجوا شيئاً شبيهاً من سلطة اللغة هذه يحملون مثل دعيل الخراعي، ولأسباب مختلفة، حبّ المشقة على رؤوسهم منتظرين يوم العقاب على الأرض. من هنا جاء انتصار التدوين الديني وساد على المنطق والعقل والنقد مُحصّناً بالمقدس الذي يصدر عنه أو يعمل لأجله. أليست هذه هي العقبة الكبرى أمام العقل العربي اليوم؟ ألا يمكن أن نفسّر أزمة التفكير وتخلفه لدى العرب بأنهم لم يخرجوا، في النثر على الأقلّ، كلياً من التدوين إلى الكتابة. وأن النثر العربي في السرد – الرواية يحاول بنجاح الخروج من هذه العقدة، بينما النثر – الفكر ما زال يواجها.

هذا السؤال يطرحه أدونيس بشكل جليّ وجريّ على طريقته«كيف يُسجّن رأسٌ في قيو الكلمات التي ابتكرها هو نفسه؟» وهو «رأس ينخلة الهذيان» لا يا أدونيس ليته الهذيان، إنه الإيمان! عند أدونيس خاصة في هذا النص، كما في «الكتاب» وفي «شهوة تتقدّم في خرائط المادة» وقبلها في «قبر من أجل نيويورك» يستجمع الشاعر كل عناصر المعرفة المتوافرة لديه من مقولات وتداعيات وصور ووثائق ليصهرها في نار اللغة الشعرية التي تصير المصهر أو الفرن الذي يُجِلّ فيه الشاعرُ عجينة النص الذي سيولد من كل هذا. هذه الطريقة يكاد يتميّز بها أدونيس بين الشعراء العرب، ولعلّه أهم من كتب بهذا الأسلوب الذي طوّره هو وصار النموذج الشعري الأدونيسي، الذي يمكن اعتباره إضافةً شعريةً مفصلةً في تطوّر حدائثا العربيّة. لا أذكر أن شاعراً حديثاً عربياً اقترب من هذا النوع من النص الشعري

وبهذا فهو ابتكار أدونيسيّ أوّل في الشعر العربي يمكن مقاربته من نصوص في الشعر الغربي مثل «الكانتوس» لأزرا باوند و«الأرض الخراب» لإليوت وحتى في الرواية: «يوليسيس» لجيمس جويس. أقول مجرد مقاربة وليس امتداداً لها أو اشتباكاً معها لأن أدونيس يمضي بهذا الأداء الشعري بعيداً، خاصة في «كونشيرتو القدس» الذي قدّم نصّاً جديداً على الشعر كشعر وليس مجرد حادثة عربية. إننا أمام شعر جديد يؤسّس لكتابة تجمع أشكال نقل المعرفة وتقيم علائق بين الخبري والإيحائي في شعرية لا سابق لها: «يا قدس، يا قدسُ/ في عصرك البرونزي كانت التفّاحة امرأة/ في عصرك النفطي – الالكتروني، صارت التفّاحة قنبلة. /.../ من بين أشداء الكواكب، يهرب ملائكة اليقين/ يجيئون إليك يقتسلون بمائك».

ماذا يفعل أدونيس بالماضي، ماذا يصنع من الصورة الشعرية وماذا يحاول بين الإيحاء والرمز والدلالة المباشرة؟ إنه يقيم توازناً جديداً يضع كل أشكال الواقع والتاريخ والمعرفة في قبضة الشعر أي في مرآة الجمال. ومن هنا لا مرجح للحقيقة أو الحق إلّا الأنا. حتى الجغرافيا تتنازل للشفغ الأنا بذاتها عبر صورتها وانكاسها في بحيرة الصورة: «لا شرق في شرق القدس والقرى حولها سديم (...) ما هذه الظلال التي تجلّوها الشمس؟ ما هذا النرجس اللاهوتي الذي يتمرأ في الغي. بل بين الواقع واللغة خنادق لا تُردم وأهلا بك أيها اللاشيء، الملك». هكذا يسأَل أدونيس وهكذا يجيب.

في نسج شعري كهذا، التاريخ مفردة والدين مفردة والجغرافيا مفردة والفيزياء، مفردة والسياسة مفردة والقصيدة هي العبارة تلتمحّ فيها كل هذه الدلالات حيث أن «الأشياء غير موجودة إلّا لفظاً والقشرة تلتهم اللب». وبهذا فإن النص هو الصورة الأكثر تجلياً للعالم وقد كان كذلك كما نعلم في أن الصوت سبق التكوين...«كن» سبقّت الكينونة في الإسلام و«في البدء كانت الكلمة» في العهد القديم وحتى عند أفلاطون الصورة المثل تسبق التجسّد والوجود. إننا إذا نعود مع أدونيس إلى لغة تكوينيّة تحتاج جميع مفرداتها لتتشكّل عالماً بذاته وهذه المفردات يجمعها هو من مصادرها المعرفيّة واليقينيّة والتجربيّة والخرافية ويضعها تحت سلطة الشعر: «صمتاً، صمتاً أيها الشاعر/ قرصان يمسك بيد القمر ويهنيئُ الزحف./ هل سيحدث يوماً أن تشبهق السماء غضباً وتصرخ:/ كلاً لا رجاءَ فيّ، ولست السماء».

في العلاقة بين الشعر والتاريخ شيء يشبه العلاقة بين الزمن واللغة، فاللغة حاوية للزمن ينعكس فيها بكل صوره وأحداثه واللغة قادرة على الإسكاف بعجينة التاريخ وتقديعها بالشكل الذي تريد أو يريدّه الشاعر عندما يمسك بالتاريخ حيث يصبح هذا الأخير عجيبة في قبضته.

هذا ما يحاوله أدونيس كل مرّة يتناول فيها التاريخ، وقد فعل ذلك منذ دواوينه الأولى عندما بدأ باستعمال شخصيّات تاريخية شعرية ووضعها منخلاً أو قبةً له كما فعل مع مهيار الدمشقي ومع عبد الرحمن الداخل الذي عبر معه المتوسط إلى أندلس أخرى سمّاها «أندلس الأعماق» مروراً ب«إسماعيل»، ولهذا هنا تتجلى ملامح نصّ جديد تبلورت أحدث أشكاله في «كونشيرتو القدس». نشر أدونيس هذا النص في وقت «سربّ» أو «تسربّ» إلى الصحافة خبر عن رغبته أو قراره باعتزال الكتابة الشعرية. وبعيداً عن مناقشة الأمر وصحّته، أو حتى قدرة شاعر بهذه الاستطاعة والتدفّق أن يتوقّف بآرادته وبقرار منه، أحاول أن أجد علاقة عليها طرات على خاطر أدونيس بعدما انتهى من كتابة هذه الكونشيرتو وأدرك هو قبل الآخرين أهمّيّتها وكونها ذروة في كل عطائه الشعري، أقول ربّما وهو ابن الثمانين اليوم – أطال الله في عمره – فكّر بأنّه قد لا يستطيع كتابة نص بهذا المستوى أو يتجاوزه، فأحسّ في أعماقه بأن عليه أن يتوقّف في قفّة عطائه كي لا يحصل له ما حصل لشعراء من مجالييه الذين إن أحسنوا البدء لكنهم لم يحسنوا الخاتمة.

مجلة «واوون»

نقدية رصدية يحررها: الضاحك بسبب

ملحق «الثورة» يغتال يلينيك!

على جاري عاداته، نشر «الملحق الثقافي» لجريدة «الثورة» خبراً كارثياً ملفقاً يقول إن الكاتبة النمساوية حاملة «نوبل» ألفريديا يلينيك «ماتت عن عمر يناهز الـ 63 عاماً!!»

إحدى القارئات التي صُدمت بغرابة هذا الخبر حاولت إيجاد تفسير له فكتبت في زاوية التعليقات على موقع الصحيفة بأن «الملحق» ربّما كان يقصد ألفريديا غيرستيل لا ألفريديا يلينيك!

والله أعلم.

تواضعُ المسرحيين العراقيين!

يبدو أن مباراةً في إظهار التواضع تجري بين بعض المسرحيين العراقيين هذه الأيام، فبعد هيثم عبد الرزاق الذي قال بأن أفضل ممثلة مسرحية هي زوجته، وأفضل عمل مسرحي هو الذي قام بإخراجها، وأفضل سيناريو مسرحي هو الذي قام بكتابته... يأتي دور المسرحي العراقي سامي عبد الحميد الذي أجاب كالآتي (المدى، 29 أيلول 2010):

أفضل ممثل؟

– أنا.

أفضل ممثلة؟

– زوجتي فوزية عارف.

تزلفُ الوزير السوداني

بعدما رفضت دولة الإمارات حتى مجرد الردّ على دعوته لها لتكون ضيف شرف معرض الخرطوم الدولي للكتاب (6 و17 تشرين الأول)، قال وزير الثقافة السوداني السموال خلف الله: «سيكون ضيف الشرف لهذه الدورة القارئ السوداني نفسه!» وكَمَ تمنّينا لو تجنّب الوزير المتزلف استعمال القارئ السوداني لدفع هذه الإهانة.

تزوير حسين جمعة

مأثرة جديدة أُضيفت إلى سجلّ حسين جمعة رئيس «اتحاد الكتّاب العرب» في دمشق، حيث قام بتزوير نتيجة انتخابات المؤتمر الثامن له اتحاد الكتّاب العرب (7 تشرين الأول الفائت). فبعد احتجاج أحد المرشحين على نتيجة فرز الأصوات، تبين بإعادة الفرز أن تزويراً حصل بالفعل لمصلحة جمعة، والطريف أن هذا الجُرم نُسبَ إلى مستخدم في الاتحاد كان قد وُعد بنقله إلى وظيفة إدارية في حال تمت عملية التزوير بسلام، كما ذكر مراسل «القدس العربي» في دمشق أنور بدر (18 أكتوبر 2010). ومع أن التزوير كان بصوت واحد إلا أن تصحيحه غير النتيجة لمصلحة القاص والروائي غسان كامل ونّوس حيث حصل على 262 صوتاً مقابل 261 صوتاً لحسين جمعة.



فاروق حسني ومحسن شعلان يتبادلان الاتهامات بخصوص سرقة لوحة «زهرة الخشخاش»

قرصنات «دار الجمل» تتوالد

بعد كل ما فعلته بأعمال الشاعر سعدي يوسف من انتهاكات، ها هي «دار الجمل» تُقرصن كتاب «أميرة بابلية» لماري تيريز أسمر (ترجمة: أمل بورتر) والذي صدر العام الفائت لدى «دار فضاءات» في عمان والتي هي من تملك حقوق نشره بالعربية. وفي بيان صحفي لجهاد أبو حشيش المدير العام لـ «دار فضاءات» دعا «الاتحاد العام للناشرين العرب» إلى اتخاذ الإجراء اللازم في حق «دار الجمل» التي لم تتكلّف حتى عناء الاتصال بالترجمة وأخذ موافقتها! خاتماً بيانه بالتأكيد على أنه سيقوم برفع «دعوى قضائية ضدّ هذه الدار، استناداً إلى القوانين الخاصة بحقوق النشر الطباعية».

«اغتناب» محمود درويش!

بعد الطريقة الصببانية التي أعلن بها الممثل والمنتج السوري فراس إبراهيم عن عزمه إنتاج مسلسل عن سيرة محمود درويش «قبل أن يسرق أحدهم الفكرة!!» يتابع المهزلة بإصراره على أن يكون هو الممثل الذي يلعب دور درويش، بسناريو كتبه له كاتب بانخ في جريدة «تشرين»، مشهود له بخفة اليد التي وصلت أخيراً إلى جيب «حي بن يقظان»! ترى ما كان سيصيب درويش لو عرف بأن من سيمثل دوره هو هذا الممثل وبأن من سيكتب سيرته هو ذاك الكاتب؟

عن قرصنة موقع «الفاوون» الجديد

لم يكد يمرّ أسبوعان على انطلاق الموقع الجديد لـ «الفاوون»، حتّى تمّت قرصنته (يوم 30 تشرين الأول 2010) لمدة تجاوزت الأربع ساعات... حيث تمّ نشر صورة للرئيس السوري بشار الأسد مع تعليق من كلمة واحدة يقول: «شلونك؟». وبسبب من ذلك اعتقدنا بأن القرصنة تمّت من سوريا من قبل جهة مخابراتية رغم أن الموقع شعريّ لا علاقة مباشرة له بالسياسة.

لكن المفاجأة أتت من الشركة المستضيفة للموقع حيث تبين أن القرصنة تمّت من لبنان، ما يُعيد إلى الذهن حادثة القرصنة الأولى للموقع القديم (العام 2008) والتي توافقت مع بدء خوض «الفاوون» معركة فضح ممارسات بعض رؤساء المنابر الثقافية. بالطبع نحن لا نتهم أحداً بعينه، خصوصاً أنه من المستحيل التأكد من هوية الشخص الذي قام بتكليف الهاكرز بمهمة القرصنة. لكننا فقط نعرض لذلك توضيحاً للقراء وتبياناً لحقيقة ما جرى.

لزيارة الموقع الجديد لـ «الفاوون»: www.alghawoon.com